This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

EX-LIBRIS
HENRI ESPIRAC

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

GŒTHE

ET

LA MUSIQUE

AUTRES OUVRAGES DE L'AUTEUR.

HISTOIRE DU COSTUME AU THÉATRE, *depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours,* ouvrage orné de vingt-sept gravures et dessins originaux extraits des Archives de l'Opéra et reproduits en fac-simile (grand in-8, Charpentier éditeur).

L'OPÉRA SECRET AU XVIIIe SIÈCLE (1770-1790), *Aventures et intrigues secrètes,* racontées d'après les papiers inédits conservés aux Archives de l'État et de l'Opéra; avec frontispice, en-tête et cul-de-lampe à l'eau-forte par de Malval (in-8 écu, Rouveyre éditeur).

LA COMÉDIE ET LA GALANTERIE AU XVIIIe SIÈCLE : *L'Église et l'Opéra en 1735, les Spectateurs sur le théâtre, le Théâtre des demoiselles Verrières, A la Bastille;* avec frontispice à l'eau-forte en trois couleurs par M. L. Rouveyre, en-tête et cul-de-lampe à l'eau-forte par de Malval (in-8 écu, Rouveyre éditeur).

LA VILLE ET LA COUR AU XVIIIe SIÈCLE : *Mozart à Paris, Marie-Antoinette musicienne, la Musique et les Philosophes;* avec frontispice, en-tête et cul-de-lampe à l'eau-forte par de Malval (in-8 écu, Rouveyre éditeur).

LA COUR ET L'OPÉRA SOUS LOUIS XVI : *Marie-Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck;* d'après des documents inédits conservés aux Archives de l'État et à l'Opéra (in-18, Didier éditeur).

AIRS VARIÉS. *Critique, histoire, biographies musicales et dramatiques* (in-18, Charpentier éditeur).

HISTOIRE DU THÉATRE DE Mme DE POMPADOUR, dit THÉATRE DES PETITS-CABINETS, avec une eau-forte de Martial d'après Boucher (grand in-8, Baur éditeur).

LES GRANDES NUITS DE SCEAUX, *le Théâtre de la duchesse du Maine,* d'après des documents inédits (in-8, Baur éditeur).

LA COMÉDIE A LA COUR DE LOUIS XVI, *Le Théâtre de la Reine à Trianon,* d'après des documents nouveaux et inédits (in-8, Baur éditeur).

UN POTENTAT MUSICAL, *Papillon de la Ferté, son règne à l'Opéra de 1780 à 1790,* d'après ses lettres et ses papiers manuscrits conservés aux Archives de l'État et à la Bibliothèque de la Ville de Paris, avec un portrait de La Ferté, gravé à l'eau-forte par Adolphe Varin (in-8, Detaille éditeur).

WEBER A PARIS EN 1826, *Son voyage de Dresde à Londres par la France; la musique et les théâtres, le monde et la presse pendant son séjour* (in-8, Detaille éditeur).

Paris. Typ. DEURBERGUE, boulevard de Vaugirard, 113.

GŒTHE

ET

LA MUSIQUE

SES JUGEMENTS, SON INFLUENCE,

LES ŒUVRES QU'IL A INSPIRÉES

PAR

ADOLPHE JULLIEN

PARIS

LIBRAIRIE SANDOZ ET FISCHBACHER

G. FISCHBACHER, ÉDITEUR

33, RUE DE SEINE, 33

1880

ML80
G59J94

A MADAME

CLARA SCHUMANN

HOMMAGE RESPECTUEUX DE L'AUTEUR

EN GAGE D'ADMIRATION

POUR LES ŒUVRES DE SON ILLUSTRE ÉPOUX

BIBLIOTHÈQUE MUSICALE HENRI ESPIRAC

AVANT-PROPOS.

Voici, réunies en volume, les études que je donnai, il y a déjà quelques années, à la Revue et Gazette musicale, *et qui ont acquis depuis lors un développement considérable, au moins en ce qui regarde* Faust. *Le titre général de l'ouvrage et l'intitulé de chacune des parties indiquent clairement et le sujet tout nouveau de ce travail et les principaux aspects sous lesquels il s'est offert à mon esprit.*

L'objet de la première partie est d'exposer, de discuter les opinions que Gœthe s'était faites sur l'art musical, les impressions qu'il ressentait à l'audition de tel ou tel chef-d'œuvre, puis de montrer le rôle assez important que la musique tenait dans ses délassements de famille. Le but de la seconde partie est de constater l'influence souveraine que les créations maîtresses de son génie exercèrent sur les compositeurs de toutes les écoles et de tous les pays, d'étudier enfin les œuvres qu'elles leur inspirèrent.

J'ai dû diviser cette dernière partie en différentes séries. En effet Faust *et* Wilhelm Meister *occupent une place tellement importante dans l'œuvre entier de Gœthe, et les compositeurs ont si souvent mis à contribution ces deux ouvrages, que l'examen de leurs transformations musicales exigeait une place presque aussi étendue que l'étude des autres œuvres capitales du maître réunies ensemble. Il convenait donc, pour plus de clarté, d'attribuer à chacun de ces sujets une place distincte qui lui fut propre.*

Cette division avait aussi l'avantage de se prêter à la publication préalable en articles, sans rompre en rien le plan général de l'ouvrage; or, cette façon de procéder me paraît extrêmement utile, quand il s'agit d'un travail de longue haleine, qui peut se propager vite et loin sous cette forme légère. L'auteur se trouve dès lors en position de mieux juger l'ensemble de son livre futur, d'étudier l'impression produite, de recueillir les critiques et renseignements qu'on ne manque pas de lui adresser.

Il en fut ainsi pour le présent ouvrage. On pourrait compter près de cent journaux de différents pays qui m'ont emprunté la liste toute sèche des musiciens qui se sont inspirés soit de Faust *soit de* Wilhelm Meister. *D'autre part, les journaux de musique*

allemands suivaient ces études avec attention et les signalaient article par article; la España musical, *de Barcelone, et* la Gazzetta musicale di Milano *en traduisaient, avec mon agrément, des fragments considérables; je recevais enfin, par lettres et par journaux, d'utiles renseignements provenant surtout de France et d'Allemagne.*

J'ai mis à profit toutes les observations et j'en sollicite de nouvelles, dans l'espoir de voir ce livre arriver à une nouvelle édition; mais, sans regarder si loin dans l'avenir, je souhaite seulement — pour l'heure présente — que ce travail soit aussi bien accueilli en volume qu'il le fut sous sa forme première.

GŒTHE
ET LA MUSIQUE

PREMIÈRE PARTIE.

LE PENSER DE GŒTHE SUR LA MUSIQUE.

CHAPITRE PREMIER.

Gœthe et Mendelssohn. Amitié de Gœthe et de Zelter. Séjour que Mendelssohn fit dans la famille de Gœthe en 1830. Séances intimes de musique. Opinions de Gœthe sur Bach et Beethoven. Adieux du jeune compositeur au poëte.

« Au premier moment, on s'étonne de trouver de la froideur et même quelque chose de raide à l'auteur de Werther; mais quand on obtient de lui qu'il se mette à l'aise, le mouvement de son imagination fait disparaître en entier la gêne qu'on a d'abord sentie : c'est un homme dont l'esprit est universel, et impartial parce qu'il est universel; car il n'y a point d'indifférence dans son impartialité : c'est une double existence, une

double force, une double lumière qui éclaire à la fois dans toute chose les deux côtés de la question. Quand il s'agit de penser, rien ne l'arrête, ni son siècle, ni ses habitudes, ni ses relations; il fait tomber à plomb son regard d'aigle sur les objets qu'il observe; s'il avait eu une carrière politique, si son âme s'était développée par les actions, son caractère serait plus décidé, plus ferme, plus patriote; mais son esprit ne planerait pas si librement sur toutes les manières de voir : les passions ou les intérêts lui traceraient une route positive. »

Tel est le portrait que Mme de Staël trace de Gœthe dans son livre sur *l'Allemagne,* et nulle n'était en meilleure situation pour le dépeindre que la femme éminente qui, fuyant les persécutions acharnées du premier consul, avait trouvé un abri sûr à Weimar et y avait noué des relations avec Gœthe, Wieland et Schiller, ces trois princes de l'Athènes germanique.

La précieuse impartialité dont Gœthe donnait la preuve dans ses moindres jugements était donc une conséquence forcée de l'universalité de ses connaissances. Comment exprimer en effet quels rapides développements avait acquis ce puissant

esprit, le plus grand poëte de l'Allemagne et l'un des plus vastes génies du monde moderne? On pourrait presque dire de lui qu'il savait tout. Ses ouvrages, en effet, *Faust* en première ligne, nous font réfléchir sur tout, et, pour emprunter le langage d'un savant naïf du moyen âge, *sur quelque chose de plus que tout, de omnibus rebus et quibusdam aliis.*

On ne saurait, d'un seul coup d'œil, embrasser l'étendue des connaissances d'un esprit aussi vaste. Veut-on l'étudier avec profit, veut-on pénétrer la pensée intime du poëte, il faut user d'habileté et, reconnaissant notre faiblesse en face du génie, laisser de côté maints trésors pour ne chercher dans la vie et les récits de Gœthe que ce qui a trait à une seule branche des connaissances humaines.

Ainsi ferons-nous pour la Musique, laissant à d'autres le plaisir de consulter les ouvrages du maître sur les lettres, sur les arts du dessin ou sur l'histoire. Nous ne sortirons pas du domaine des sons, et, sous cette réserve, nous essaierons de répondre à plusieurs questions qui se sont souvent posées devant nous à la lecture du chef-d'œuvre du poëte.

Que pensait Gœthe de la musique? Avait-il une juste estime, professait-il une admiration sincère et convaincue pour l'art musical, pour les compositeurs qui en furent les plus fervents adeptes, pour les œuvres qui en furent les manifestations les plus brillantes? Croyait-il, en un mot, que les musiciens fussent à l'égal des poëtes les favoris des Dieux, et que la musique fût sœur de la poésie?

« C'est étourdissant, disait-il, c'est étourdissant! » lorsque Mendelssohn exécutait devant lui les créations des différents maîtres de la musique. *Étourdissant*, expression vague, parole d'admiration, mais d'une admiration incertaine, louange qui frise de bien près la critique. L'esprit du poëte était comme étourdi par les merveilles que Mendelssohn lui faisait entendre chaque jour, et dont il ne gardait qu'une idée assez confuse.

Et pourtant il se plaisait à ces auditions musicales, et le jeune artiste, alors à son aurore, payait ainsi par des concerts intimes la cordiale hospitalité que lui offrait le grand homme déjà bien près de la tombe.

A peine âgé de douze ans, au milieu de l'été

de 1821, Mendelssohn avait été présenté à Gœthe par Zelter, son maître, émerveillé des facultés naturelles et des rapides progrès de son élève. Gœthe n'avait pu mieux faire que de ratifier les éloges de son vieil ami Zelter, et cet encouragement venu de si haut avait produit une vive impression sur l'esprit de l'enfant.

Vieille et solide amitié que celle qui unissait le savant musicien avec l'auteur de *Faust*, amitié que ne pouvait même pas affaiblir la distance. Zelter demeurait à Berlin, Gœthe à Weimar; mais ils ne cessaient de correspondre l'un avec l'autre [1]. Quel jour de joie dans la maison du poëte, quand le musicien arrivait à l'improviste, heureux de surprendre son ami et la famille; mais aussi quelle tristesse au jour du départ, alors que les deux vieux amis se disaient adieu une fois encore, craignant que ce ne fût la dernière!

« Oui, disait un jour Gœthe, à propos d'un album où se trouvait écrite de la main de Zelter cette sage parole : *Apprends à obéir!* oui, Zelter a toujours de la solidité et du grandiose. Je par-

[1] La correspondance de Gœthe et de Zelter se continue depuis 1799 jusqu'à la mort de Gœthe. Elle a été publiée en 1833 par Riemer (6 volumes). Malheureusement elle n'a pas encore été traduite.

cours en ce moment avec Riemer ses lettres : elle renferment d'inestimables trésors. Les lettres qu'il m'a écrites en voyage sont surtout de grande valeur; car, en sa qualité de bon architecte et de bon musicien, il trouve toujours des objets intéressants à juger. A son entrée dans une ville, tous les édifices lui parlent et lui disent leurs mérites et leurs défauts. Les sociétés chantantes l'attirent bien vite chez elles et elles montrent au maître leurs qualités et leurs faiblesses. Si un sténographe avait écrit ses conversations musicales avec ses élèves, nous aurions un livre unique; car sur ces matières Zelter a du génie, il est grand, et toujours il sait frapper le clou sur la tête. »

Enfant, Mendelssohn avait été reçu par Gœthe avec une bonté toute paternelle; jeune homme, il le fut avec affection et sympathie. Quelques années après cette première présentation, Félix et son père, rentrant à Berlin au retour d'un voyage en France, passèrent par Weimar, où le maître leur offrit cette noble hospitalité qu'il exerçait envers les étrangers, les recevant tous, causant avec eux dans leur langue, « n'ayant d'autre but en toute chose que *l'agrandissement*

de son goût, comme dit Saint-Beuve, serein, calme, sans fiel, sans envie. »

En 1830 enfin, Mendelssohn inaugurait son voyage artistique à travers l'Europe [1] par un pèlerinage à Weimar. Il y resta une quinzaine de jours, enchanté de l'accueil empressé de son hôte, de l'amabilité de sa belle-fille Ottilie, de la gentillesse de ses petits-enfants, Walter et Wolff, et de la grâce de Mlle Ulrique de Pogwisch, sœur de Mme de Gœthe.

« Voilà déjà longtemps, écrivait-il à Zelter, que je voulais vous adresser un nouveau témoignage de reconnaissance; mais les expressions me viennent mal quand mon cœur déborde à ce point. Lorsque vous m'avez présenté chez Gœthe, il y a de cela neuf ans, vous compreniez, vous, toute l'importance du service que vous me rendiez; moi, enfant, je ne sentais pas tout mon bonheur. Mais aujourd'hui, après cet accueil si aimable et si cordial de lui et des siens, après cette série de jours pour moi mémorables à ja-

[1] C'est à la fin de ce voyage que Mendelssohn arriva à Paris. Il y resta près de six mois; sur ce point spécial, nous renvoyons nos lecteurs au récit détaillé que nous avons fait du séjour de Mendelssohn à Paris, dans notre livre : *Airs variés* (Paris, Charpentier, 1877).

mais, où chaque heure m'a apporté sa gerbe d'enseignement, de joie et d'honneur, je comprends tout ce que vous avez fait pour moi et je ne sais comment vous en remercier dignement [1]. »

Le temps passait vite à Weimar dans la maison du poëte. Les journées s'écoulaient rapides et charmantes, le maître causant, effleurant d'un mot ou traitant à fond mille sujets divers, peinture, philosophie, sciences, musique, poésie, le jeune homme écoutant avec attention les doctes paroles du vieillard. Mais le moment venait où le musicien devait répondre au poëte; celui-ci alors « roulait de grands yeux comme un vieux lion qui veut s'endormir » et Félix se mettait au piano.

« C'est singulier, disait Gœthe, que je sois resté si longtemps sans entendre de musique! Pendant ce temps vous n'avez pas cessé, vous autres, de faire progresser l'art, et je ne suis plus au courant; allons, expliquez-moi cela tout

[1] Mendelsshon. Lettre du 22 juin 1830, à Zelter. Sans que nous puissions deviner pourquoi, cette lettre, — et ce n'est pas la seule, — ne figure pas dans le livre de M. Rolland, *Lettres inédites de Mendelssohn*. Nous l'empruntons à l'intéressante étude que M. Ernouf a fait paraître dans la *Revue Contemporaine*.

au long, car il s'agit maintenant de causer raisonnablement [1]. »

Et l'élève, devenant maître à son tour, s'efforçait de mettre le vieillard au courant des nouvelles créations de la musique. Chaque après-dîner était consacré à quelqu'un de ces concerts en famille.

« ... Aujourd'hui, écrit Mendelssohn, je dois lui jouer du Bach, du Haydn, du Mozart, et le conduire ainsi jusqu'à nos jours, comme il le dit lui-même [2].... Hier, j'assistais à une soirée chez Gœthe, et j'y ai joué seul tout le temps. J'ai joué le *Concerto, l'Invitation à la Valse, la Polonaise* en *ut*, de Weber, trois morceaux français et des sonates écossaises [3]. »

Mais Gœthe se montrait insensible aux beautés grandioses de celui qui fut son contemporain et son rival de gloire, de Beethoven. Mendelssohn, de son côté, prenant au sérieux son rôle de maître d'esthétique musicale, obligeait son illustre élève à l'entendre, et, sinon à admirer, du moins à méditer les plus belles pages du grand compositeur.

[1] Mendelssohn. Lettre du 24 mai, à sa famille.
[2] Mendelssohn. Lettre du 24 mai, à sa famille.
[3] Mendelssohn. Lettre du 25 mai, à sa famille.

« Malgré son antipathie mal déguisée pour la musique de Beethoven, je ne pouvais lui en faire grâce, puisqu'il tenait à se rendre compte de la situation présente de l'art.... Mais ce qui le rendit vraiment heureux, ce fut une grande ouverture de Bach que je lui jouai de mon mieux. « Comme cela est pompeux et grandiose, me disait Gœthe. Il me semble voir une procession de hauts personnages en habits de gala, descendant les marches d'un grand escalier [1] ! »

C'était comprendre la musique de Bach en véritable poëte. Pour mieux l'admirer, le vieillard se plaisait, les yeux fermés et l'oreille pleine de ces larges accords, à se représenter dans l'esprit quelque scène analogue, quelque situation concordant avec la majesté de la musique; mais en agissant ainsi, l'auteur de *Faust* rendait bien moins hommage au génie musical de Bach qu'à la merveilleuse puissance de sa propre imagination poétique.

« Avant midi, je dois, pendant une petite heure, lui jouer sur le piano des morceaux de divers grands compositeurs, par ordre chronologique, et lui expliquer comment ils ont fait pro-

[1] Mendelssohn. Lettre du 22 juin, à Zelter.

gresser l'art. Pendant ce temps-là, il se tient assis dans un coin, sombre comme un Jupiter tonnant, et ses yeux lancent des éclairs. Il ne voulait pas du tout mordre à Beethoven; mais je lui dis que je ne savais comment le lui faire comprendre et je me mis à lui jouer le premier morceau de la symphonie en *ut* mineur, qui lui fit une impression tout à fait étrange. Il commença par dire : « Mais cela ne produit que de l'étonnement et n'émeut pas du tout; c'est grandiose. » Il murmura encore quelques mots entre ses dents; puis, après une longue pause, il reprit : « C'est très-grand et tout à fait étourdissant; on dirait presque que la maison va crouler; mais que serait-ce donc si tous les hommes ensemble se mettaient à jouer cela [1] ! »

Décidément, Gœthe se montrait tout à fait rebelle aux sublimes accords de Beethoven, et l'on ne saurait voir, il nous semble, dans ces paroles d'une exagération tout hyperbolique, que la preuve d'une admiration trop outrée pour être sincère.

Peu à peu les soirées devinrent plus brillantes, et l'assemblée plus nombreuse. Mais la discrétion

[1] Mendelssohn. Lettre du 25 mai, à sa famille.

du jeune homme lui conseillait de ne pas abuser d'une hospitalité aussi cordiale et bientôt, quoique à regret, il fit demander à Gœthe si par hasard il ne venait pas trop souvent. « Eh quoi, répondit en grondant ce dernier à sa belle-fille qui s'était chargée de la commission, je vais seulement commencer à causer avec lui, car il s'exprime très-clairement sur son art, et il a beaucoup à m'apprendre. »

Parole véridique et qui nous montre au juste pourquoi le vieillard retenait le jeune musicien avec tant d'insistance. Depuis longtemps, l'auteur de *Faust* ne se contraignait plus pour personne. C'était donc uniquement pour son plaisir qu'il gardait si longtemps Mendelssohn, en se faisant jouer par lui toute sorte de musique. Et lui-même dit en toute naïveté, dans une lettre qu'il adresse à son vieil ami Zelter, pourquoi la présence de Félix à Weimar lui était si agréable. « C'est surtout parce qu'elle m'a prouvé que le sens musical n'était chez moi nullement oblitéré. »

Mais Mendelssohn était bien loin de deviner quelle secrète jouissance son art faisait éprouver au vieillard et pourquoi celui-ci s'efforçait tant

de le dissuader de partir. Aussi bien, lorsque Félix qui, selon sa propre expression, « savait son monde, » annonça l'intention de continuer son voyage, le vieillard prétendit le retenir en disant qu'il avait sur le cœur beaucoup de choses qu'il devait lui expliquer. Comment Mendelssohn eût-il résisté à de si pressantes instances, aux vœux de son protecteur, de celui qui avait bien voulu lui accorder de mettre en musique sa fameuse ballade *Walpürgisnacht?*

« ... Je voulais, comme je vous l'ai mandé, partir pour Munich; je le dis même en dînant à Gœthe qui ne souffla mot. Seulement après le dîner, il attira Ottilie à part dans l'embrasure d'une fenêtre et lui dit : « Tu feras en sorte qu'il reste. » Elle vint en conséquence faire avec moi plusieurs tours de jardin et s'efforça de me persuader, mais je voulus faire preuve de fermeté et je persistai dans ma résolution. Alors l'illustre vieillard vint lui-même à moi et me dit : « A quoi bon tant te presser? J'ai encore beaucoup de choses à te raconter, et tu as, toi, beaucoup de choses à me jouer. Quant à ce que tu m'as dit du but de ton voyage, cela ne signifie rien du tout; Weimar en est maintenant le véritable

terme, et je ne vois pas ce qui te manque ici, que tu puisses trouver dans les tables d'hôte. Tu dois être reçu encore dans beaucoup de familles.... » Bref, il me pressa tant que j'en fus tout ému. Ajoutez à cela qu'Ottilie et Ulrique se mirent aussi de la partie et essayèrent de me faire comprendre qu'il ne forçait jamais les gens à rester, mais bien souvent à s'en aller. D'ailleurs, disaient-elles, nul n'est assez certain du compte de ses beaux jours pour en sacrifier quelques-uns de gaieté de cœur, et puis nous vous accompagnerons jusqu'à Iéna. Je n'eus plus envie alors de me montrer ferme et je restai [1]. »

Il resta, mais ce ne pouvait être pour longtemps, et peu de jours après, lorsqu'il dut partir, Gœthe lui fit présent d'un feuillet de son manuscrit de *Faust*, au bas duquel il avait écrit : « A mon jeune et cher ami F. M. B., le puissant et doux maître du piano, souvenir amical des agréables jours de mai 1830. — J. W. Gœthe. » Et, donnant au voyageur l'adieu paternel, « Allons, dit-il, il s'agit maintenant de me conserver jusqu'à ton retour. » Ne semblait-il pas prévoir dans ce touchant adieu que ce souhait serait

[1] Mendelsshon. Lettre du 6 juin, à sa famille.

stérile, et qu'il ne lui serait pas donné de revoir le jeune musicien son ami, son respectueux disciple [1] ?

[1] Quelques semaines avant que Mendelsshon n'arrivât à Weimar, Eckermann, le confident attitré du poëte, en partait accompagnant dans son voyage d'outre-monts le fils de Gœthe, qui devait trouver en Italie une mort prématurée. Il y a donc à cet endroit une lacune regrettable dans le journal d'Eckermann. Voici pourtant une page qui semble avoir trait au musicien voyageur, mais elle est postérieure d'une année.

Mardi, 22 mars 1831.

Au dessert, Gœthe m'a lu des passages d'une lettre qu'un de ses jeunes amis lui a écrite de Rome. On y voit quelques artistes allemands avec de longs cheveux, des moustaches, de grands cols de chemise rabattus sur des habits taillés à l'ancienne mode allemande, des pipes et des dogues. Ils ne paraissent pas être venus à Rome pour les grands maîtres, et pour apprendre quelque chose. Raphaël leur paraît faible, et Titien n'est à leur goût qu'un bon coloriste. — « Niebuhr a eu raison, dit Gœthe, quand il a vu venir un temps de barbarie. Le voilà déjà, nous y sommes plongés, car en quoi consiste la barbarie, sinon à ne pas distinguer l'excellent ? »

Le jeune ami de Gœthe parle du carnaval, de l'élection du nouveau pape, de la révolution qui a éclaté, d'Horace Vernet, qui se fortifie comme un chevalier dans son château ; quelques artistes allemands ne sortent pas de leur maison et se coupent la barbe, ce qui prouve que ces déguisements n'ont pas été très-bien accueillis des Romains. Nous nous demandons si cette folie qui se montre chez quelques jeunes artistes allemands a pris son origine dans quelques individus et s'est ensuite répandue comme une maladie intellectuelle contagieuse, ou bien si elle est due à l'esprit général du temps.

« Elle est due à un petit nombre d'individus, dit Gœthe ; voilà déjà quarante ans qu'elle dure. La doctrine était : Pour que l'artiste arrive au premier rang, il lui faut avant tout *piété et génie*. C'était là une théorie très-séduisante et on l'accueillit à bras ouverts. Car pour être pieux, il n'y a pas besoin d'étudier ; quant

Le séjour de Mendelssohn auprès de Gœthe peut déjà nous montrer d'une façon assez claire que la musique ne faisait pas une profonde impression sur l'esprit du grand homme. Il était loin, sans doute, d'être insensible aux beautés de l'art musical, mais à voir l'ignorance où, ainsi qu'il l'avoue lui-même, il était resté du mouvement musical de son époque, à le voir dire d'un ton d'ironie un peu dédaigneuse, en parlant de la *Fiancée du Brigand*, de Ries : « Il y a là tout ce qu'il faut pour faire le bonheur d'un artiste : une fiancée et un brigand ; » à le voir surtout fermer l'oreille aux puissantes inspirations de Beethoven, il est bien permis de douter que la musique eût le don de le charmer et de l'émouvoir à l'égal de la poésie ou de la peinture.

au génie, chacun l'avait reçu en naissant de madame sa mère. Pour être sûr d'avoir beaucoup de succès dans la foule des esprits médiocres, il n'y a qu'à exprimer des idées qui flattent la vanité et la paresse. »

Si nous comparons cet extrait avec les lettres que Félix écrivait d'Italie à sa famille, la concordance de lieu, de date et de sujets nous fait fortement présumer que Mendelssohn pourrait bien être le *jeune ami* qui correspondait avec Gœthe.

CHAPITRE II.

Opinions générales de Gœthe sur les beaux-arts, la musique et le drame musical. Identité d'opinion avec Lamennais. Ses jugements sur la Flûte enchantée, la Muette de Portici, les Deux Journées, le Freischütz et Euryanthe. Ses prévisions sur la musique de Faust.

« Gœthe est un homme d'un esprit prodigieux en conversation, écrit encore Mme de Staël dans son portrait du maître. Quand on sait le faire parler, il est admirable; son éloquence est nourrie de pensées, sa plaisanterie est en même temps pleine de grâce et de philosophie. » Mme de Staël disait vrai. Comme Diderot, Gœthe déployait en causant les richesses d'un esprit inépuisable et se montrait, dans le feu du dialogue, presque supérieur à lui-même.

Aussi est-il un livre qu'on ne saurait trop consulter quand on veut bien connaître le poëte et pénétrer les secrets de sa pensée. Nous voulons parler des *Conversations de Gœthe* pendant les dernières années de sa vie, conversations pieusement recueillies par son disciple et secrétaire, Eckermann, sur qui le maître, après plusieurs années d'un commerce intime, a rendu ce glorieux té-

moignagne : « *Le fidèle* Eckart est pour moi d'un grand secours. Il conserve sa manière de voir pure et droite, et il augmente tous les jours ses connaissances; sa pénétration, l'étendue de sa vue s'agrandissent; l'excitation qu'il me donne par la part qu'il prend à mes travaux me le rend indispensable [1]. »

Eckermann, comme on sait, était un obscur homme de lettres, fils d'un paysan hanovrien; sa mère était couturière, ses deux frères matelots et ses deux sœurs servantes. Il avait d'abord envoyé un manuscrit à l'illustre poëte en lui demandant de vouloir bien le lire pour le recommander à un éditeur, puis, en 1823, il était venu frapper à la porte de Gœthe. Le vénérable patriarche de la littérature allemande devina sous une enveloppe grossière les bonnes et sérieuses qualités de l'honnête homme et il résolut de se l'attacher. Il en fit son secrétaire, l'admit peu à peu dans son intimité, s'habitua à causer devant lui et même à le faire venir uniquement pour avoir à qui parler.

Le modeste écrivain, en retour, professait pour Gœthe un respect quasi-religieux et, pour

[1] Lettre de Gœthe à Zelter, du 14 décembre 1830.

mieux établir la distance qui le séparait de son bienfaiteur, il ne l'appelait jamais que *Votre Excellence*. Pendant les neuf années qu'il passa dans la société du grand poëte, de l'année 1823 à l'année 1832, époque de la mort de Gœthe, il recueillit jour par jour et nota avec une attention scrupuleuse les jugements du maître, ses critiques en matière d'art, de science ou de littérature, ses causeries, et jusqu'à ses moindres pensées.

Durant ce long commerce, le poëte parlait allant d'un sujet à l'autre au gré de son caprice, et le disciple, les yeux fixés sur lui, gravait les moindres paroles dans sa tête, les méditait à part lui et les transcrivait enfin sur le papier.

De là ce précieux recueil de pensées sur les arts, les mœurs et la littérature, de là ce livre d'un si vif intérêt qui nous introduit pour ainsi dire sous le toit de Gœthe, nous fait vivre à ses côtés, nous fait assister à ses causeries intimes, nous associe aux joies comme aux peines de la famille.

Jamais on ne pourra mieux qu'en ouvrant ce livre se rendre compte de la puissante universalité du génie de Gœthe, de l'énorme savoir de

cet homme qui a exercé et exerce encore une véritable royauté dans le monde de l'intelligence. Aussi n'est-ce pas sans regret qu'on voit cet esprit supérieur ne s'ouvrir qu'avec effort aux choses de la musique et, par le peu de paroles qu'il y consacre, montrer qu'il a bien pour l'art musical une admiration raisonnée, mais une admiration presque de convenance et qu'il n'est pas réellement ému par les compositions les plus grandioses.

Byron, Kant, Lessing, Sophocle, Rubens, Claude Lorrain, Molière, Shakespeare, Calderon, Raphaël, Manzoni, Schiller, Hegel, Walter Scott, voilà plusieurs des noms qui reviennent le plus souvent dans ses causeries. Et quelle attention il prêtait aux moindres nouvelles venues de France! Une leçon de Villemain, de Cousin, de Guizot, l'intéressait au plus haut point. De même des poésies de Victor Hugo, des cartons de Delacroix, des chansons de Béranger, des articles d'Ampère et surtout des nouvelles de Mérimée. Mais il ne montrait qu'un médiocre souci des choses de la musique, et, tout en prenant garde de se bien tenir au courant de ce qui survenait dans le monde des lettres, des arts, de

la philosophie, il faisait une fâcheuse exception en ce qui regardait l'art musical. Comment expliquer cette différence sinon par la direction de son esprit, qui l'entraînait de préférence vers les autres manifestations du génie et de la science humaine ?

Il donne bien en causant de nombreux et d'excellents préceptes d'esthétique, mais qui, dans leur généralité, semblent viser toute autre branche des beaux-arts plutôt que la musique. Il y a bien de par le livre abondance de sages et fines pensées, mais combien peu ont trait spécialement à l'art musical !

Il n'est pas bon de conseiller à un prince l'abdication même de la moindre prérogative.

Quiconque veut former des comédiens doit posséder un fonds inépuisable de patience.

La vie de cour ressemble à la musique, où chacun doit observer ses mesures et ses pauses.

Il en est de nous autres écrivains comme des femmes. Pendant l'accouchement, elles protestent qu'elles n'auront plus de rapports avec leurs maris; mais avant qu'on en soit avisé, les voilà de nouveau enceintes.

Que signifie un fatras de vieilles règles froides et surannées! Qu'est-ce que tout ce bruit à propos de classiques et de romantiques? Le point essentiel, c'est qu'une œuvre soit, d'un bout à l'autre, bonne et bien faite; elle ne manquera pas alors d'être classique.

Nous venons d'oublier un peu notre sujet en feuilletant le livre de Gœthe. Qu'on nous permette, avant d'y rentrer, de faire encore un moment l'école buissonnière : on ne saurait perdre son temps en pareille compagnie.

Tout d'abord une bien jolie et surtout bien modeste définition de l'originalité :

On parle toujours d'originalité, mais que veut-on dire par là? A peine sommes-nous venus au jour, que le monde commence à agir sur nous, et son action se continue jusqu'à notre fin. Quelle chose pouvons-nous jamais appeler nôtre, si ce n'est l'énergie, la force, la volonté?... Si je pouvais confesser tout ce dont je suis redevable à mes prédécesseurs ou à mes contemporains illustres, il ne me resterait plus rien.

Et plus loin :

Il est presque impossible de trouver encore de nos jours une situation qui soit neuve, dans le sens absolu du mot. Le point de vue sous lequel on la considère, l'art avec lequel on la développe, peuvent seuls constituer une nouveauté; encore est-on menacé sans cesse d'avoir quelque réminiscence involontaire.

Puis une spirituelle leçon à notre adresse :

Les critiques français oublient que l'imagination a des lois propres, auxquelles la raison ne peut ni ne doit toucher. Si la fantaisie n'enfantait pas des créations destinées à rester pour la raison des problèmes éternels, son do-

maine serait bien restreint. C'est par là que la poésie se distingue de la prose, laquelle est, peut et doit être le patrimoine de la raison.

A propos d'un paysage de Rubens, un brillant portrait de l'artiste :

L'artiste tient à la nature par un double rapport : il est à la fois son esclave et son maître : son esclave, par les moyens matériels qu'il doit invoquer à son aide pour être compris; son maître, parce qu'il met ces moyens matériels sous la dépendance d'une inspiration raisonnée, à laquelle il les fait servir d'instruments. L'artiste entend s'adresser à l'humanité par un ensemble : or, cet ensemble, il ne le rencontre pas dans la nature; c'est l'enfant de son propre génie, ou, si vous le voulez, c'est l'émanation féconde du souffle divin.

Enfin quelques lignes que ne sauraient trop lire et relire les directeurs de théâtre. Quelle surprise pour nous s'il en était un seul qui voulût bien méditer et suivre les conseils du maître !

Le difficile, dans la direction d'un grand théâtre, c'est de savoir rejeter l'accessoire et de ne pas le laisser nous détourner de nos grands principes. Ces grands principes consistent dans un bon répertoire de tragédies, d'opéras et de comédies, composé d'excellentes œuvres sur lesquelles on puisse compter, et qu'il faut considérer comme une base immuable. Par l'accessoire et l'accidentel, j'entends une pièce nouvelle que l'on est curieux de connaître, un acteur en représentation que l'on veut voir dans certains

rôles, etc. Il ne faut pas que tout cela nous détourne de notre voie, et nous devons toujours revenir à notre répertoire. Notre temps est si riche en pièces vraiment bonnes, qu'il n'y a rien de plus facile à un connaisseur que de former un bon répertoire. Mais rien de plus difficile que de le maintenir.

Arrêtons-là nos citations extra-musicales et rentrons dans notre sujet en empruntant à Gœthe deux comparaisons bien originales, pour ne pas dire davantage, l'une entre la musique et l'architecture, l'autre entre Napoléon et Hummel.

Je viens de trouver dans mes papiers une feuille sur laquelle j'appelle l'architecture une *musique fixée*, disait Gœthe aujourd'hui. Et en effet, il y a quelque chose comme cela; l'effet que produit l'architecture se rapproche de l'effet produit par la musique [1].

Napoléon traitait le monde comme Hummel traitait son piano. Leur manière semble, à tous deux, impossible; nous comprenons aussi peu l'une que l'autre, et pourtant on ne peut en nier les effets.

La grandeur de Napoléon consistait particulièrement à

[1] Lamennais exprime en ces termes la même pensée que Gœthe : « ..... Sous ce rapport, l'architecture ou l'harmonie des formes présente quelque chose de semblable à ce qu'on retrouve dans la musique ou dans l'harmonie des sons. Ni l'une ni l'autre ne manifestent l'idée telle qu'elle est en temps qu'objet de la connaissance, l'idée pure, nette, précise, ou ne la déterminent, mais elles déterminent dans l'être qui voit ou entend un certain état interne ou des sentiments correspondants à un ordre d'idées. » (*De l'Art et du Beau*, tiré du 3e volume de l'*Esquisse d'une philosophie.*)

être le même à toute heure. Avant et pendant une bataille, après une victoire ou une défaite, il était dans son assiette ordinaire; il avait la même lucidité, la même résolution. Il était toujours dans son élément, toujours à la hauteur des circonstances, d'une situation quelconque, de même que Hummel n'éprouve aucun embarras, qu'il ait à jouer un adagio ou un allegro, un contralto ou un soprano. Telle est la facilité qui se trouve partout où un talent réel existe, dans les arts de la paix comme dans ceux de la guerre, au piano comme derrière des batteries.

Mais voici un sujet sur lequel le maître revenait fréquemment et qui lui tenait fort au cœur. Il s'agit du drame musical. Ce point, on le comprend de reste, devait particulièrement intéresser l'auteur de *Gœtz*, de *Clavijo*, d'*Iphigénie en Tauride*, qui, comme on va le voir, ne voulait pas, pour juger un ouvrage lyrique, séparer le drame de la musique. C'était parler en poëte pour qui l'action dramatique est, dans un opéra, au moins aussi importante que la traduction musicale. Là était le germe d'une école qui devait bientôt surgir en Allemagne par le fait d'un homme de génie et produire alors des œuvres véritablement hors ligne, telles que *Tannhauser* et *Lohengrin*, telles que *Tristan* et *les Maîtres chanteurs*.

Aussi lorsque les hasards de la conversation amènent le titre d'un opéra, est-ce bien plutôt

du poëme et du drame que Gœthe aime à parler que de la musique. S'agit-il d'un ouvrage de Mozart, de Cherubini, de Rossini ou de Weber, peu importe. Ce qu'il cherche et étudie de préférence, c'est la contexture de la pièce, l'agencement des scènes.

Mais laissons parler Eckermann. Mieux que personne il peut nous dire ce que Gœthe pensait de plusieurs chefs-d'œuvre de la musique dramatique.

Lundi 13 avril 1823.

.... Nous avons parlé ensuite du texte de *la Flûte enchantée*, dont Gœthe a écrit une suite, sans avoir trouvé encore un compositeur capable de traiter convenablement le sujet. Il convient que la première partie que l'on joue est pleine d'invraisemblance et de plaisanteries que tout le monde ne sait pas mettre à leur place et apprécier; mais cependant, quoi qu'il en soit, on doit reconnaître que l'auteur entendait parfaitement l'art d'agir par les contrastes et d'amener de grands effets de théâtre [1].

Lundi 14 Mars 1831

Dîné avec Gœthe. Je lui parle de *la Muette de Portici* qui a été donnée avant-hier. Les vrais motifs de la révo-

[1] Cette note recueillie par Eckermann et intercalée dans son livre, fait partie du journal de Soret. Celui-ci était un Génevois qui, sur sa réputation d'esprit libre et de républicain, avait été mandé à Weimar pour faire l'éducation du grand-duc héritier : depuis son arrivée il était en rapports intimes avec Gœthe.

lution n'y sont pas expliqués, remarquons-nous, et c'est là une cause de succès, parce que chacun suppose que ces motifs sont ceux mêmes qu'il voit dans sa ville ou dans son pays. — « L'opéra tout entier, dit Gœthe, est au fond une satire du peuple, car faire des amours d'une pêcheuse une affaire publique, et appeler un prince un tyran parce qu'il épouse une princesse, c'est là une absurdité aussi ridicule que possible.

Mardi 7 octobre 1828

.... On s'est entretenu du théâtre, et l'on a beaucoup discuté sur le dernier opéra de Rossini, son *Moïse*. On a critiqué le sujet; on a loué et blâmé la musique. Gœthe dit alors : « Mes chers enfants, je ne comprends pas comment vous pouvez séparer et goûter isolément le sujet et la musique. Le sujet n'a aucune valeur, prétendez-vous, mais vous vous en êtes consolés par un régal d'excellente musique. J'admire que la nature vous ait ainsi organisés, que votre oreille puisse écouter des sons charmants, tandis que la vue, le plus parfait de nos sens, est tourmentée par des objets absurdes. Vous ne nierez point que votre *Moïse* ne soit en effet par trop absurde. Au lever du rideau voilà nos gens qui prient. Cela est fort inconvenant. « Lorsque tu voudras prier, dit l'Écriture, reste dans ta chambre et ferme la porte sur toi. » — Donc, au théâtre, point de prière. — Quant à moi, je vous eusse donné un *Moïse* tout différent. D'abord je vous aurais montré les enfants d'Israël accablés de mille corvées odieuses et souffrant de la tyrannie des gouverneurs de l'Égypte. De cette sorte, vous eussiez saisi ensuite plus facilement les mérites de Moïse à l'égard de son peuple, qu'il a su délivrer d'une honteuse oppression.... »

Alors Gœthe s'est mis à reconstruire, avec une facilité supérieure, l'ensemble de l'opéra, qu'il suivait pas à pas, scène par scène, acte par acte, procédant toujours avec esprit, avec animation, dans le sens historique du sujet; à la satisfaction, à l'étonnement de toute la compagnie, qui ne se lassait pas d'admirer le flux irrésistible de ses pensées et la gracieuse abondance de son invention. — Les idées passaient trop vite devant nous pour que j'aie pu les retenir. Cependant il m'est resté en mémoire une danse d'Égyptiens que Gœthe intercalait après la disparition des ténèbres. C'était une manifestation de leur joie pour la lumière qu'ils venaient de recouvrer.

Deux jours plus tard, le 9 octobre, dans un dîner de famille qui ne comptait que trois convives, Gœthe, sa belle-fille et Eckermann, celui-ci rappelait cette heureuse improvisation sur le drame de *Moïse*. Gœthe alors :

Je ne sais plus ce que, dans un moment de plaisanterie et de bonne humeur, j'ai pu dire de *Moïse*, ces choses-là s'oublient vite. Mais ce qui est certain, c'est que je ne peux jouir vraiment d'un opéra que lorsque le poëme est aussi parfait que la musique, et que tous deux marchent du même pas. Si vous me demandez quel opéra je trouve bon, je vous citerai *le Porteur d'eau (les Deux Journées)*, car la pièce est si bonne qu'on la donnerait et qu'on la verrait seule avec plaisir. Les compositeurs ne comprennent pas l'importance d'un bon sujet, ou bien il leur manque des poëtes qui s'entendent à leur écrire de bons poëmes. Si *le Franc Archer* n'était pas aussi heureux, la musique aurait eu de la peine à donner à l'opéra la popularité dont il jouit;

on devrait donc avoir aussi quelque considération pour M. Kind.

Voilà d'un mot Bouilly et Kind singulièrement élevés au-dessus de Cherubini et de Weber. Ainsi donc, au dire de Gœthe, le drame des *Deux Journées* pourrait être donné avec succès sans musique et c'est le poëme de Kind qui a fait la vogue du *Freischütz* de par le monde. Il est presque inutile de signaler la double erreur contenue dans ces lignes, tant l'histoire l'a pleinement mise en lumière. Sans trop déprécier le drame de *Freischütz*, où le fantastique de la légende se mêle heureusement à la couleur familiale des scènes d'intérieur, tout en donnant au drame de Kind les éloges que Weber lui accorde dans ses lettres, il serait puéril aujourd'hui de ne pas vouloir reconnaître l'énorme distance qui sépare l'ébauche du poëte de l'œuvre du musicien et qui n'est rien moins que celle du talent au génie. Quant au *Porteur d'eau* [1] (pour employer le titre allemand des *Deux Journées*), non seulement la pièce sans la mu-

[1] Gœthe faisait grand cas de ce drame : dans *Vérité et Poésie*, il le cite encore comme « le sujet le plus heureux peut-être que nous ayons jamais vu au théâtre. »

sique serait insupportable, mais si la belle partition de Cherubini n'a pu rencontrer presque nulle part le glorieux accueil qu'elle mérite, elle est redevable de cette malechance au drame enfantin du bonhomme Bouilly.

Weber était sans contredit, à cette heure, le compositeur qui, et par ses créations et en s'opposant aux envahissements de la musique italienne, répondait le plus aux idées et aux aspirations de l'Allemagne; mais Gœthe n'était pas à même d'apprécier son génie et en le rabaissant ainsi, il répétait simplement la leçon de son mentor musical, de Zelter, qui avait écrit à propos de *Freischütz* « que Weber n'avait réussi qu'à créer une gigantesque nullité sur un poëme plus nul encore. » Qu'on lise ensuite deux autres passages qui n'ont vraiment trait qu'aux poëmes de *Freischütz* et d'*Euryanthe*, et cela seul suffira pour prouver que le maître se souciait assez peu de la musique, quand bien même son jugement sur *Euryanthe* ne montrerait pas à quel point un homme peut se tromper, cet homme s'appelât-il Gœthe.

..... L'angoisse naît chez le lecteur ou le spectateur lorsque les acteurs sont menacés d'un danger matériel,

comme, par exemple, dans *les Galériens* [1] ou dans *le Franc Archer* de Weber. Bien plus, dans la scène du Val du Loup, ce n'est pas seulement de l'angoisse, c'est un abattement complet, pour tous ceux qui en sont témoins.....

Un poëte qui se prépare à écrire pour le théâtre doit avoir la connaissance de la scène, afin d'apprécier les ressources qui sont à sa disposition et de savoir, en général, ce qu'il faut admettre ou rejeter. De même, un compositeur ne saurait se priver d'une certaine intelligence de la poésie. Qu'il apprenne à distinguer le bon du mauvais, et il ne prodiguera point les ressources de son art à des poëmes défectueux.

Weber n'aurait point dû composer la musique d'*Euryanthe;* il devait voir, au premier coup d'œil, que c'était un sujet malheureux dont on ne pouvait rien tirer.

Erreurs que ses paroles si injustes à l'égard de Cherubini et de Weber. Erreur aussi que cette singulière réponse du maître, un jour (c'était en 1829) qu'Eckermann assurait n'avoir pas perdu l'espérance de voir naître une musique convenable pour *Faust*.

« C est tout à fait impossible, dit Gœthe. Les accents durs, pénibles, terribles, qu'elle devrait renfermer par places sont tout à fait opposés à ce temps-ci. La musique devrait être dans le caractère de *Don Juan;* Mozart aurait pu écrire

[1] Mélodrame en trois actes, traduit de Saint-Aldéron par Théodore Hell (Winkler).

la partition du *Faust*. Meyerbeer le pourrait peut-être; mais il ne se laissera pas entraîner à une pareille œuvre, il est trop engagé avec les théâtres d'Italie. »

Et pourtant, à l'heure même où Gœthe prononçait ces paroles décourageantes, au moment où préjugeant l'avenir, il condamnait par avance tous les compositeurs qui prétendraient s'inspirer de son *Faust*, un homme grandissait en Allemagne, — jeune homme encore et étudiant le droit, contre son gré, à l'université de Leipzig, pour répondre aux vœux de sa mère et de son tuteur, — qui devait faire de *Faust* une conception musicale hors ligne et tout à fait digne d'aller de pair avec l'œuvre originale.

C'était Robert Schumann. Nous admettons bien que Gœthe n'ait eu, si toutefois il en avait pris connaissance, qu'une assez pauvre idée des tentatives musicales de Joseph Strauss, de Lickl, de Seyfried, ou même de l'ouvrage alors unanimement applaudi de Spohr, mais on ne comprend guère qu'il ait indiqué comme pouvant de préférence composer une partition de *Faust* l'artiste dont la douce mélodie, dont les suaves accents semblaient en complet désaccord avec les heurts violents et les conceptions surhumaines

du poëme. Et pourtant, à l'aspect des dessins de Delacroix sur son *Faust*, Gœthe lui-même avait proclamé que la rudesse sauvage, dont les Français faisaient habituellement reproche à leur peintre, était là parfaitement à sa place. Si, comme la raison le demande, une traduction de Faust doit exiger, pour être magistrale, les mêmes qualités du peintre et du musicien, quelle musique fut jamais moins rude et moins sauvage que celle du chantre de Chérubin et de doña Elvire? Moins encore comprend-on que l'illustre maître de la littérature allemande ait eu la témérité grande de jeter en quelque sorte un défi à la musique. Schumann ne tarda pas à le relever, et la victoire couronna son audace. *

CHAPITRE III.

Soirées musicales dans la maison de Gœthe. Sa théorie sur le travail créateur de l'artiste et du musicien. Son jugement sur la querelle des Bouffons, a propos du Neveu de Rameau. Sa rencontre avec Mozart enfant. Son admiration pour l'auteur de Don Juan. Sa douleur a la mort de Mozart.

Dans la maison de Gœthe, la musique faisait partie des distractions habituelles, aux réceptions privées comme aux soirées de famille. Tantôt c'était le conseiller Schmidt qui exécutait quelque sonate de Beethoven, tantôt Hummel, alors maître de chapelle du grand-duc de Weimar, qui improvisait avec une puissance et un talent hors ligne.

Un jour le chef d'orchestre de la cour, Eberwein, faisait entendre le premier acte de son opéra *le Comte de Gleichen,* avec le concours des acteurs de la troupe et de quelques dames de la ville; un autre jour, une jeune virtuose polonaise, Mme Szymanowska, dont Gœthe, malgré ses soixante-quatorze ans, s'était épris comme un jeune homme lors de son séjour à Marienbad, se faisait applaudir dans une soirée organisée

tout exprès pour elle. « On dit qu'elle a fort bien joué, demandait Eckermann. — Supérieurement. — Aussi bien que Hummel ? — Pensez, dit Gœthe, qu'elle n'est pas seulement une grande virtuose, mais aussi et en même temps une belle femme ; tout ce qui vient d'elle a donc quelque chose de plus séduisant. Ses doigts ont une agilité étonnante. — A-t-elle aussi de l'énergie ? — Oui certes, elle a de l'énergie, et c'est là même ce qu'il y a de plus remarquable en elle, car c'est ce qui manque généralement aux femmes. »

Un soir, on exécuta sous la direction d'Eberwein, des fragments du *Messie,* de Hændel. Mme de Gœthe et plusieurs demoiselles de ses amies s'étaient jointes aux chanteuses pour satisfaire un vœu que Gœthe formait depuis longtemps. Lui, assis à peu de distance, écoutait avec une attention profonde. « Il passa une soirée de bonheur, toute consacrée à l'admiration de cette œuvre grandiose. » Une autre fois, la famille Eberwein et d'autres artistes de l'orchestre avaient organisé une soirée musicale chez le poëte. Peu d'auditeurs : le surintendant général Rohr, le conseiller aulique Vogel, et

quelques dames. Gœthe avait désiré entendre un quatuor écrit par un jeune compositeur célèbre. Un bon musicien de seize ans, Charles Eberwein, tenait le piano avec assurance : bref, l'exécution du quatuor fut fort satisfaisante.

« Il est bizarre, dit Gœthe, de voir où les compositeurs contemporains sont conduits par la perfection actuelle du mécanisme et de la partie technique; ce qu'ils font, ce n'est plus de la musique; cela est au-dessus du niveau des sentiments humains, et notre esprit et notre cœur ne nous fournissent plus rien que nous puissions faire servir à l'interprétation de pareilles œuvres. Quel effet cela vous fait-il ? Pour moi, tout cela me vient dans l'oreille, et c'est tout. » Je répondis qu'il en était absolument de même pour moi. — « L'allegro, cependant, continua-t-il, avait du caractère. Ce tourbillonnement, ce tournoiement perpétuel, m'a remis devant les yeux la danse des sorcières du Blocksberg, et j'ai pu trouver là une image à placer sous cette singulière musique. »

Ici comme plus haut, à propos de l'ouverture de Bach, le maître montre bien quelle était sa façon de juger la musique. Il fallait qu'il pût

placer une image sous les accords qui frappaient son oreille. Cette épreuve ne réussissait-elle pas, il n'appréciait que médiocrement les plus belles compositions musicales. Ainsi en était-il pour Beethoven. Les divines inspirations du musicien n'avaient pu enchaîner le libre esprit du poëte. Le conseiller Schmidt et Mendelsshon avaient fait de vains efforts : Gœthe restait insensible à l'audition de ces pages merveilleuses. Si même on lit attentivement cette dernière citation, il semblera bizarre que Gœthe ait fait au jeune musicien l'honneur d'un jugement aussi développé. A voir cette opinion sérieusement méditée et longuement motivée, on ne serait pas éloigné de croire que Gœthe visait plus haut, et que, passant par-dessus le débutant, sa critique dans sa pensée devait aller frapper un plus grand maître, Beethoven, le chantre inspiré de son *Egmont*, qui passait alors, — on était en 1827, — dans la gêne et la douleur les derniers jours qui lui restaient à vivre.

Nous venons d'exposer et de discuter plusieurs opinions de Gœthe ; nous ne saurions trop admirer en revanche la justesse de son esprit et la profondeur de ses vues chaque fois qu'il traite

de l'art pur, chaque fois que, laissant de côté tel ou tel ouvrage, il développe avec une richesse d'expressions éblouissante ses pensées fécondantes d'esthétique générale.

« ..... Le travail qui s'accomplit dans toute intelligence créatrice est donc à la fois conscient et inconscient; les rapports qui naissent entre cette double nature d'opérations sont très-variés. Quand un bon compositeur, par exemple, écrit une grande partition, dans son ouvrage, la réflexion consciente et l'instinct inconscient se mêlent comme la chaîne et la trame, pour employer une comparaison que j'aime beaucoup. La pratique, l'enseignement, la réflexion, le succès, l'insuccès, les encouragements, les résistances, et surtout l'incessant travail de la pensée, exercent sur ce qu'il écrit une action dont il ne se rend pas compte, et c'est ainsi que son œuvre, réunion complexe de qualités acquises et de qualités innées, prend un caractère nouveau et frappant. »

Quelle grandeur dans ces idées ! Quel respect du génie et de l'intelligence ! Comme il semble que ses généreuses paroles, extraites d'une lettre adressée à Guillaume de Humboldt, la dernière

que l'illustre vieillard put écrire, empruntent à cette douloureuse circonstance un éclat rayonnant, une élévation surhumaine!

Il est impossible de bien apprécier la justesse d'esprit du maître et la supériorité de son intelligence, si l'on n'a pas lu certaine note ou, pour mieux dire, certain chapitre qu'il a inséré dans sa belle traduction du *Neveu de Rameau,* de Diderot. « Schiller m'avait remis un manuscrit français, *le Neveu de Rameau,* et me demandait de le traduire, dit-il dans ses *Annales*. J'avais depuis longtemps beaucoup de goût, non pas pour les opinions de Diderot, mais pour sa manière d'écrire, et je trouvai un remarquable mérite dans le petit cahier que j'avais sous les yeux. J'avais rarement vu quelque chose de plus téméraire et de plus contenu, de plus spirituel et de plus hardi, de plus moralement immoral, et je résolus donc de le traduire. » On fut longtemps, même en France, sans connaître le texte original de ce brillant opuscule. Aussi, lorsque Gœthe publia sa version allemande, maintes personnes prétendirent-elles que tout était de l'invention du poëte. En vain celui-ci objectait qu'il lui eût été impossible d'imiter les fines peintures et le style de

Diderot, et que le *Rameau* allemand n'était rien de plus qu'une très-fidèle traduction. Pour se bien pénétrer du beau livre de Diderot, un des écrivains français qu'il aimait le plus à lire et dont il disait : « Diderot a avec nous assez d'affinités, car, en tout ce que les Français blâment chez lui, il est un véritable Allemand ; » Gœthe avait accompagné sa traduction de nombreuses notes. L'une d'elles offre le tableau de la musique au dix-huitième siècle. Peu de peintures sont à la fois plus vives et plus spirituelles. « Toute musique moderne, dit Gœthe en commençant, appartient à l'un de ces deux systèmes : ou bien, comme les Italiens, on la considère comme un art indépendant, qui doit se développer par lui-même, et qui s'adresse à un de nos *sens*, délicatement exercé ; ou bien, comme le font et le feront toujours les Français, les Allemands et tous les hommes du Nord, on la considère dans ses rapports avec la raison, le sentiment, la passion, et alors on cherche à la faire parler aux puissances de l'*esprit* et de l'*âme*, etc. [1]. » Telle

[1] Cet article est trop long pour que nous puissions le reproduire, mais nous ne saurions trop engager nos lecteurs à le lire et à le méditer. On le trouvera dans l'Appendice mis par M. Délerot à la suite de sa traduction des *Conversations de Gœthe*.

est l'idée que Gœthe développe par la suite avec une verve et une justesse inimaginables : il a su faire de cette note un chef-d'œuvre en quelques pages.

Si Gœthe n'avait pu ouvrir son âme aux divins concerts de Beethoven, s'il ne paraît pas professer une grande estime pour Cherubini et pour Weber, en revanche quelques musiciens lui inspiraient une vive admiration : Hændel, Bach, Cimarosa, et, par-dessus tout, l'auteur de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*.

Déjà, lors de son voyage en Italie et de son séjour à Rome, l'auteur de *Faust* avait exprimé avec chaleur les douces jouissances que la musique de Cimarosa lui faisait éprouver. Voici ce que, dix ans plus tard (31 janvier 1798), il écrivait de Weimar à son illustre ami Schiller :

« Nous avons entendu hier un nouvel opéra. Cimarosa, dans cette composition, déploie l'art d'un maître accompli [1]. Quant au texte, il est à la manière italienne, et je me suis expliqué à ce sujet comment il est possible que des niaise-

[1] *Il Marito disperato*, de Cimarosa (1785). Le texte italien a été traduit par Einsiedel, sous ce titre : *La jalousie punie, Die bestrafte Eifersucht.*

ries, des absurdités même s'unissent si heureusement aux plus hautes magnificences de l'inspiration musicale. C'est l'*humour* seul qui produit ce résultat, car l'humour, même sans être poétique, est une sorte de poésie, et nous élève par sa nature au-dessus du sujet. Si les Allemands comprennent si rarement cette poésie de l'humour, c'est que les niaiseries qu'ils aiment, avec leurs goûts de Philistins, sont celles qui ont une apparence de sensibilité ou de bon sens. »

Gœthe n'avait vu qu'une fois Mozart, mais cet heureux souvenir s'était profondément gravé dans sa pensée. « Je l'ai vu quand il n'était qu'un enfant de sept ans, avait-il coutume de dire. Il voyageait et donnait un concert. J'avais moi-même environ quatorze ans, et je me rappelle encore très-bien le petit homme avec ses cheveux frisés et son épée. »

Le nom de Mozart, chaque fois qu'il revient dans la bouche de Gœthe, semble prendre une signification extraordinaire. Ce paraît être une abstraction. Mozart, Raphaël, Shakespeare forment à ses yeux une trinité sainte. Personnifications absolues du beau dans tous les arts, ces trois noms brillent à ses regards d'un éclat sans égal.

C'est avec un respect voisin du culte qu'il les prononce, c'est avec une crainte religieuse qu'il se couvre de leur égide tutélaire. En un mot, le sentiment que lui inspire le maître de Salzbourg tient bien plus de la vénération mystique que de l'admiration artistique, et Mozart est bien moins pour lui un musicien ayant corps et âme, un homme qui composa *Don Juan, les Noces* ou le *Requiem,* qu'un être immatériel, que le génie même de la musique.

..... Productivité, génie, ce sont là deux choses qui se touchent de bien près. Qu'est-ce en effet que le génie, si ce n'est une force productive, de laquelle résultent des actes qui peuvent affronter les regards de Dieu et de la nature, et, par cela même, ont une suite et une durée. Toutes les œuvres de Mozart sont dans ce genre; il y a en elles une force génératrice qui exerce sa puissance d'âge en âge et qu'on ne saurait épuiser ni consumer de sitôt. Cela s'applique aux grands artistes et compositeurs. Combien Phidias et Raphaël ont eu d'influence sur les siècles postérieurs à eux, combien Dürer et Holbein!

..... C'est une expression vraiment détestable, que nous devons aux Français et dont nous devrions chercher à nous débarrasser aussitôt que possible. Comment peut-on dire que Mozart a *composé* son *Don Juan?* Comme s'il s'agissait d'une pâtisserie ou d'un biscuit que l'on confectionne au moyen d'un mélange de farine, d'œufs et de sucre! C'est une création du génie; le tout, comme la partie, est fondu, d'un même jet, pénétré du même souffle de vie;

l'auteur ne tâtonnait nullement : il ne procédait pas pièce par pièce, et selon son bon plaisir. Son âme était en proie au démon de l'inspiration, qui fatalement le pliait à ses ordres souverains.

..... Le talent musical doit naturellement se montrer le premier, parce que la musique est quelque chose de tout à fait inné, d'intime, qui n'a pas besoin de secours extérieur et d'expérience puisée dans la vie. Mais un phénomène comme Mozart reste toujours une exception inexplicable. Comment la Divinité trouverait-elle l'occasion de faire des miracles, si elle ne s'essayait pas parfois dans ces êtres extraordinaires qui nous étonnent et que nous ne pouvons comprendre.

..... Je ne peux pas me défendre de la pensée que les démons, pour taquiner et railler l'humanité, font apparaître de temps en temps des figures si attrayantes, que tout le monde cherche à les imiter, et si grandes que personne ne peut les atteindre. Ils ont fait ainsi paraître Raphaël, chez qui l'acte et la pensée étaient également parfaits ; quelques-uns de ces excellents successeurs ont approché de lui, mais personne ne l'a atteint. En musique, l'être inaccessible qu'ils ont fait paraître, c'est Mozart. Dans la poésie c'est Shakespeare [1].

[1] Il est curieux de signaler chez notre grand peintre Ingres un enthousiasme égal à l'égard des mêmes maîtres de la peinture et de la musique. « ..... Ah ! mon cher ami, écrivait-il à M. Varcollier, je vous reviens comme je suis parti : toujours avec les mêmes adorations et les mêmes exclusions, mettant Raphaël au-dessus de tout, parce qu'à sa grâce divine il joint tout juste le degré de caractère et de force qu'il faut, ne dépassant jamais la mesure. Qui mettre au même rang que lui ? personne, si ce n'est celui qui, en musique, a eu la même âme, mon divin Mozart, tous deux sages et grands comme Dieu même !... » (Henri Delaborde, *Ingres ; sa vie, ses travaux, sa doctrine.*)

La mort de Mozart fut un véritable deuil pour l'auteur de *Faust*. Sa correspondance avec Schiller nous envoie comme un lointain écho de son affliction et de sa fervente admiration pour le chantre de Fiordiligi et de Zerline. « Je suis bien fâché, — écrit-il à son ami en décembre 1797, juste dix ans après la mort du grand musicien, — que votre chère femme n'ait pu s'arrêter assez longtemps à Weimar pour faire un pèlerinage à notre sanctuaire artistique. Si vous aviez pu assister dernièrement à la représentation de *Don Juan*, vous y auriez vu réalisées toutes vos espérances au sujet de l'opéra. Mais aussi cette pièce est tout à fait seule de son genre, et la mort de Mozart a détruit tout espoir de voir jamais quelque chose de semblable. »

CHAPITRE IV.

VOYAGE DE GŒTHE EN ITALIE. LES IMPRESSIONS QU'IL EN RAPPORTA SUR LA MUSIQUE DRAMATIQUE ET LA MUSIQUE RELIGIEUSE. UN AVEU A SCHILLER.

Admiration et blâme, éloges et critiques, nous avons relevé dans le livre d'Eckermann tout ce qui visait l'art musical, nous y avons soigneusement recueilli les opinions du maître de Weimar sur les choses du domaine de la musique. Cette lecture n'a pu que nous confirmer dans la pensée que Gœthe, tout en professant une sorte de culte pour l'un des plus illustres maîtres de l'art, tout en éclairant des lueurs de sa raison bien des points d'esthétique musicale, n'avait pas pour la musique une aussi grande estime que pour les créations de la peinture ou de la sculpture. Il est facile de le voir à la seule inspection du livre, c'était de tous les arts celui dont il aimait le moins à s'entretenir, c'était donc celui qui apportait à son esprit les moindres jouissances.

Comme l'a fort bien dit Sainte-Beuve, « il avait organisé sa vie avec ensemble, avec une suprême ordonnance. Très-occupé jusqu'à la fin de s'agrandir, de se perfectionner en tout, de faire

de soi une plus noble et plus complète créature, il s'est arrangé pour avoir auprès de lui à qui parler en chacune des applications multiples qu'il varie d'un jour à l'autre. » C'étaient le philologue Riemer, le peintre Meyer, l'architecte Coudray, le chancelier de Müller, Soret, le savant génevois, et enfin son vieil ami le musicien Zelter. Mais, par une fâcheuse occurrence, de tous ceux avec qui Gœthe aimait à causer pour se distraire ou s'instruire, celui-là seul était loin de Weimar qui eût pu lui parler des choses de la musique. Les deux amis s'efforcent bien de raccourcir la distance par un fréquent échange de lettres, Zelter tient le poëte au courant des nouveautés musicales, des talents et des virtuoses en vogue ; mais quelle correspondance, même la plus active, valut jamais la causerie intime en tête-à-tête ?

Du reste, Gœthe lui-même confessait à son fidèle Eckermann que la musique lui offrait un moindre intérêt que les autres arts, bien plus, qu'elle lui était presque étrangère. Écoutons plutôt le confident du poëte qui venait de lire le manuscrit du voyage en Suisse. « Je lui dis que j'avais eu du plaisir à voir comme, pendant son voyage, il avait pris intérêt à tout et tout saisi :

forme, situation, composition des montagnes, terrains, fleuves, populations, air, vents, température, naissance et développement des villes, architecture, peinture, théâtre, organisation et administration des villes, commerce, agriculture, routes, races humaines, mœurs, curiosités, politique, affaires militaires, etc. Gœthe répondit : « Mais vous n'avez pas trouvé une syllabe sur la musique, et cela parce que la musique n'est pas dans ma sphère. Il faut que chacun sache ce qu'il a à voir dans son voyage et ce qui lui appartient comme son affaire propre [1]. »

Il est vrai qu'il s'agit ici de son voyage en Suisse, et ce n'était ni à Bâle ni à Genève qu'il convenait de chercher de vives jouissances musicales. Mais son voyage en Italie ne renferme pas beaucoup plus de pages consacrées à la musique. S'il en parle, c'est presque toujours d'une façon si générale qu'il est bien difficile de contrôler son jugement, c'est avec une concision qui

[1] Ailleurs encore, dans ses *Annales*, à propos de sa traduction du *Neveu de Rameau*, Gœthe reconnaît que depuis son enfance, il avait entièrement cessé de s'occuper de musique. Voici ses propres paroles : « ..... Je dus aussi revenir aux études musicales, qui m'avaient occupé autrefois si agréablement, et que j'avais depuis longtemps laissées en oubli. » (*Annales*, année 1805.)

dénote assez d'indifférence. Vicence, Venise, Rome et Naples ne lui inspirent que de bien courtes réflexions sur les œuvres musicales qu'il put y entendre.

Ici — « J'allai hier à l'Opéra, dit-il [1]. Le spectacle a duré jusqu'à minuit, et je sentais le besoin du repos. La pièce est faite de lambeaux, cousus assez maladroitement, des *Trois Sultanes* et de l'*Enlèvement du Sérail*. On écoute la musique avec plaisir, mais elle est probablement d'un amateur : point d'idée nouvelle qui m'ait frappé. » Là — « Mon plan à la main, écrit-il de Venise [2], j'ai tâché de parvenir à travers le plus étrange labyrinthe, jusqu'à l'église des Mendiants. C'est là que se trouve le Conservatoire qui est maintenant le plus goûté. Les femmes ont chanté un oratorio derrière la grille. L'église était pleine d'auditeurs, la musique très-belle et les voix magnifiques. Un contralto chantait le rôle du roi Saül, le héros du poëme. Je n'avais aucune idée d'une voix pareille. Quelques passages de la musique étaient d'une beauté infinie, le texte parfaitement chantant, d'un latin si italien, qu'il fait

[1] Vicence, 20 septembre 1786.
[2] 3 octobre 1786.

rire en quelques endroits; mais la musique y trouve un vaste champ..... Je suis allé hier à l'opéra de San-Mosè (car les théâtres empruntent leur nom à l'église la plus proche). Je n'ai pas été fort satisfait. Il manque au plan, à la musique, aux chanteurs, l'intime énergie, qui seule peut élever ce spectacle au plus haut point. On ne pourrait dire d'aucune partie qu'elle est mauvaise; mais les deux femmes faisaient seules des efforts, beaucoup moins cependant pour bien jouer que pour se produire et pour plaire. »

Dans la Ville éternelle, il assiste, le 22 novembre à la célébration de la fête de sainte Cécile. « ..... Vis-à-vis du maître-autel, sous l'orgue, deux échafaudages, aussi tendus de velours, sur l'un desquels étaient les chanteurs, sur l'autre, l'orchestre qui ne cessait de faire de la musique. L'église était comble. L'exécution musicale m'a frappé par son beau caractère. Comme on a des concertos de violon ou d'autres instruments, on exécute ici des concertos avec les voix; une voix, par exemple le soprano, est dominante et chante le solo; le chœur entre de temps en temps et l'accompagne, mais toujours avec l'orchestre. Cela produit un bon effet. »

Enfin à Naples il n'éprouve plus à l'Opéra qu'ennui et lassitude. « En revanche, écrit-il le 9 mars 1787, le théâtre ne me fait plus aucun plaisir. On joue ici pendant le carême des opéras spirituels, qui ne se distinguent des opéras mondains que par l'absence de ballets dans les entr'actes. Au reste, ils sont aussi extravagants que possible. On joue au théâtre San-Carlo *la Destruction de Jérusalem par Nabuchodonosor*. C'est pour moi une grande lanterne magique : il semble que j'ai perdu le goût de ces choses [1]. »

Pourtant, quelques mois plus tard, au retour de son excursion en Sicile, la musique reprend sur lui quelque empire, et son second séjour à Rome offre au musicien plusieurs pages intéressantes. « Ce soir, j'ai été à l'Opéra-Comique. On joue un nouvel intermède, *l'Impresario in angustie*, qui est excellent, et qui nous divertira plus d'un soir, si forte que soit la chaleur de la salle. Dans un quintette fort heureux, le poëte lit sa

[1] Voulons-nous du reste connaitre le fond de la pensée de Gœthe sur l'opéra, nous n'avons qu'à lire les lignes suivantes des *Annales* : « L'opéra étant toujours le plus commode et le plus sûr moyen d'attirer et de charmer le public, nous y pourvûmes par la traduction d'opéras français et italiens, et, tranquilles de ce côté, nous pûmes donner une plus sérieuse attention à la comédie et au drame. » (1791).

pièce, l'impresario et la prima donna l'approuvent, le compositeur et la seconda donna le critiquent, et il en résulte à la fin une dispute générale. Les castrats déguisés en femmes remplissent toujours mieux leurs rôles et plaisent toujours davantage.... » Bientôt, l'arrivée de son ami, le musicien Christophe Kayser [1], de Francfort, qui avait entrepris d'écrire une symphonie sur *Egmont,* contribua et beaucoup à tourner l'esprit du poëte vers les choses de la musique. Gœthe l'avoue en propres termes. « La présence de notre Kayser éleva et étendit notre amour de la musique, qui s'était borné jusque-là aux œuvres théâtrales. Kayser s'enquérait soigneusement des fêtes d'église, et nous fûmes ainsi conduits à écouter les musiques solennelles qu'on exécutait ces jours-là. Nous les trouvions assurément très-mondaines, avec orchestre au grand complet, quoique le chant dominât toujours. Je me souviens d'avoir entendu pour la première fois, à la fête de sainte Cécile, un air de bravoure soutenu par un chœur. Il produisit sur

[1] « L'opérette de *Badinage, Ruse et Vengeance* fut pour moi une occasion de renouer avec mon compatriote Kayser, qui demeurait alors à Zurich, une amitié de jeunesse qui se renouvela à Rome et s'est toujours maintenue. » (Gœthe, *Annales,* de 1781 à 86.)

moi un effet extraordinaire, comme en éprouve le public, quand des airs de ce genre se rencontrent dans les opéras. » (Novembre 1787).

Gœthe nous apprend ici quel était alors le genre de musique à la mode. Il n'a guère changé depuis lors, et peut-être ne changera-t-il pas de sitôt, quelque regret qu'en puissent avoir les gens sérieusement épris de l'art musical. Il s'était écoulé plusieurs jours avant qu'on se fût procuré, qu'on eût essayé et accordé le clavecin, et qu'il fût arrangé selon la fantaisie du capricieux artiste, qui trouvait toujours quelque chose à reprendre et à désirer. « Cependant, continue Gœthe, nous fûmes bientôt dédommagés de toutes ces peines et de ces retardements par les productions d'un artiste plein de souplesse, parfaitement à la hauteur de son époque, et qui exécutait aisément la musique la plus difficile de ce temps-là. Et pour que le dilettante sache tout de suite de quoi il est question, je ferai observer que Schubart [1] passait

[1] Schubart (Chrétien-Frédéric-Daniel), né en 1739 à Oberstein, dans le duché d'Oldenbourg, fut d'abord maître d'école et organiste à Geislingen, puis directeur de la musique à Louisbourg. Il s'établit plus tard à Munich, où il fit des cours de musique, donna des concerts mêlés de lectures sur l'art, et publia un écrit périodique politique, *la Chronique allemande*. Arrêté pour un article contre le général Ried, ministre de l'empereur, il fut détenu pendant dix ans dans la forteresse d'Asperg. Rendu à la

alors pour incomparable, et que la pierre de touche du pianiste exercé était l'exécution de variations dans lesquelles un thème simple, modulé artistement, reparaissait enfin dans sa forme naturelle, et permettait à l'auditeur de reprendre haleine. »

Les cérémonies de la semaine sainte n'eurent pas lieu sans attirer souvent le voyageur dans les différentes églises de Rome. « On a célébré aujourd'hui dans l'église Saint-Charles, écrit-il le 7 mars 1788, les funérailles du cardinal Visconti. Comme la chapelle du pape devait chanter à la grand'messe, nous y sommes allés afin de préparer nos oreilles pour demain. C'était un *Requiem* chanté par deux soprani, la chose la plus singulière qu'on puisse entendre. Il n'y avait non plus ni orgue, ni aucune autre musique. — J'ai senti vivement hier au soir dans le chœur de Saint-Pierre, combien l'orgue est un déplorable instrument. Il accompagnait le chant à vêpres. Il ne se marie nullement avec la voix humaine, et il est

liberté en mars 1787, il alla à Stuttgart, où il fut nommé directeur de musique du théâtre de la Cour. Il y mourut le 10 octobre 1791, laissant des poésies, beaucoup d'écrits sur la musique, des mélodies et douze variations pour le piano gravées en 1787 à Spire.

violent! Quel charme, au contraire, dans la chapelle Sixtine, où les voix ne sont pas accompagnées! »

« La musique de la chapelle, écrit-il le 22 mars, est d'une beauté qui passe l'imagination, surtout le *Miserere* d'Allegri et les *Improperi* ou reproches que le Dieu crucifié fait à son peuple. On les chante le matin du Vendredi-Saint. Le moment où le pape, dépouillé de toute sa pompe, descend du trône pour adorer la croix, tandis que toute l'assistance reste à sa place et demeure immobile, et où le chœur entonne : *Populus meus, quid tibi feci?* est une des plus belles de ces remarquables cérémonies. Mais ce sont des choses qu'il faut réserver à la conversation. Quant à la musique, tout ce qui peut se recueillir, Kayser le recueillera. J'ai joui selon mon désir de toutes ces cérémonies autant que la chose était possible, et j'ai fait à par moi mes réflexions sur le reste. »

Ces remarques dernières, bien qu'elles aient trait surtout à la mise en scène des cérémonies religieuses, indiquent chez le maître une plus vive estime pour les créations de la musique; mais ce ne devait guère durer, et cette admira-

tion s'évanouit bientôt devant le charme irrésistible de nouvelles études. « Les opéras ne m'amusent point; ce qui est profondément et éternellement vrai peut seul me plaire aujourd'hui, » écrit Gœthe vers la même époque. Et deux lignes plus haut, il vient de nous dire ce qu'il juge être le vrai. « L'étude du corps humain me possède tout entier; devant elle tout le reste s'efface. »

Une parole de Gœthe à propos de ses voyages nous a entraîné à le suivre dans celui qu'il fit en Italie. Cette rapide analyse, au seul point de vue musical, d'un livre si attrayant, n'a pu que confirmer l'opinion que nous avions émise et que Gœthe, s'il le faut, appuiera de son témoignage en reconnaissant de fort bonne grâce son peu de compétence en matière musicale. « Les notes du *Neveu de Rameau*, écrit-il à Schiller, m'ont poussé dans le domaine de la musique; comme ce domaine ne m'est pas très-famillier, je me bornerai à y tracer quelques lignes principales, puis j'en sortirai le plus tôt possible. »

Certes, le maître de Weimar était loin de déprécier les belles conceptions des plus grands compositeurs, mais l'homme qui était resté aussi

longtemps qu'il le disait sans entendre une note de musique, l'homme qui, du haut de la royauté intellectuelle qu'il exerçait à si juste titre, restait étranger aux progrès de l'art musical au point de méconnaître l'incomparable génie de Beethoven, ne pouvait être bien avide de jouissances musicales.

Sans doute, la musique lui procurait par instants une douce émotion, on n'en saurait douter après les extraits que nous venons de lire ; mais s'il en parlait rarement, s'il la jugeait avec indifférence, c'est qu'il restait froid à l'entendre, c'est qu'il était loin de ressentir, à l'audition des plus belles pages, cette émotion profonde que ressent tout véritable amateur, cette admiration sincère et expansive que lui inspiraient les créations dramatiques de Calderon, de Schiller, de Shakespeare ou de Molière, les tableaux de Raphaël ou de Rubens, les poëmes de Byron ou du Tasse.

DEUXIÈME PARTIE.

LES TRADUCTIONS MUSICALES DES ŒUVRES DE GŒTHE.

PREMIÈRE SÉRIE.

FAUST.

CHAPITRE PREMIER.

LE DRAME ORIGINAL.

De toutes les créations de l'esprit humain, aucune n'eut jamais autant que *Faust* le don d'attirer et de charmer les natures les plus généreuses, aucune n'eut le dangereux honneur d'inspirer tant d'artistes, qu'ils aient eu recours, pour traduire leur pensée créatrice, au marbre, au pinceau ou à l'orchestre.

Et pourtant c'est une témérité grande que de s'attaquer à un sujet reconnu de l'ordre le plus élevé, que d'avoir ainsi à répondre aux exigences

de l'opinion publique, surtout lorsque, en raison même de l'admiration qu'elle a pour le chef-d'œuvre, elle doit montrer envers ceux qui ne redoutent pas de l'aborder une plus grande sévérité.

Là est le danger. Mais aussi quel attrait pour le véritable artiste! quelle jouissance il éprouve à se mesurer avec le génie, à viser un idéal aussi pur, aussi élevé! C'est une lutte opiniâtre entre l'artiste et son modèle, lutte dont l'issue, même en cas d'insuccès, ne saurait être que glorieuse. Il y avait honneur rien qu'à l'entreprendre.

De tous les arts qui se sont inspirés de la *Divine Comédie* du poëte allemand, la musique fut longtemps le moins heureux. Gœthe y pensait quelquefois. Un jour même, il exprima tout le plaisir qu'il aurait éprouvé à voir Meyerbeer écrire la musique de *Faust*. Le maître et Eckermann s'entretenaient de l'épisode d'*Hélène* : « Cet ensemble, dit ce dernier, nécessitera une grande magnificence et une grande variété de décorations et de costumes; je me réjouis à la pensée de le voir sur la scène. Pourvu seulement que la musique soit écrite par un vrai grand musicien! Par exemple, par quelqu'un comme Meyerbeer,

qui ait longtemps vécu en Italie; il faudrait une nature allemande familiarisée avec le style italien. Cela se trouvera, je n'en doute nullement.... » Le vœu du poëte ne fut qu'à moitié exaucé. Il se rencontra bien pour traduire son *Faust* en musique un homme d'une nature essentiellement allemande, mais qui ne s'était nullement familiarisé avec le style italien. L'art n'y perdit rien.

Gœthe ne pût pas connaître ce musicien de génie, et les traductions musicales qu'il lui fut possible d'entendre n'étaient rien moins que des œuvres de valeur. Alors qu'Ary Scheffer peignait ses beaux tableaux de *Faust à l'étude*, de *Marguerite au rouet*, ou qu'il nous dévoilait le charme pudique de leur première causerie; — alors que Delacroix créait les puissantes compositions de la *Cave d'Auerbach*, ou de Faust et Méphistophélès galopant à travers les nuages sur des chevaux lancés à toute bride; — alors que ces deux gravures parvenues à Weimar, arrachaient à Gœthe, déjà vieux, cette parole d'éloge : « L'imagination supérieure d'un tel artiste nous force à nous représenter les situations comme il se les est représentées à lui-même, et s'il me faut avouer que M. Delacroix a surpassé les tableaux que je

m'étais faits des scènes écrites par moi-même, à plus forte raison les lecteurs trouveront-ils toutes ces compositions pleines de vie et allant bien au delà des images qu'ils se sont créées; » — alors, nombre de musiciens, gens de beaucoup ou de peu de valeur, hommes de talent ou de génie, s'emparaient du poëme allemand et prétendaient créer, eux aussi, un drame musical digne de figurer dans l'histoire à côté du poëme de Gœthe, artistes pleins de vaillance, qui, puisant dans leur admiration une audace et une force surhumaine, tentaient de se mesurer avec une des plus grandes conceptions du génie de l'homme.

De la part de ceux qui échouèrent, ce fut une illusion généreuse, pour ceux qui réussirent un glorieux triomphe. Et pourtant, que le succès ait ou non couronné d'aussi louables efforts, qu'ils aient fait montre de talent dans cette difficile entreprise, qu'ils aient même fait preuve d'un génie musical hors ligne, combien diraient aujourd'hui leurs noms? Les uns sont oubliés, les autres méconnus. Un seul savoure en paix la joie de la victoire.

C'est le devoir de la critique de rappeler à la

foule indifférente ou hostile qu'à côté de l'œuvre qu'elle applaudit il en est d'autres qui méritent son suffrage, — c'est son devoir de produire au grand jour ces auteurs et leurs admirables créations, de rappeler à tous que, lorsqu'il s'agit d'une œuvre comme le *Faust* de Gœthe, aucun compositeur ne doit être oublié, qui s'est senti le courage de se mesurer avec le maître; qui a prétendu saisir le sens intime de cette œuvre unique, moitié passion, moitié fantaisie; qui a voulu peindre en traits de feu ces admirables figures : maître Méphisto, à la diabolique allure, mi-démon, mi-sophiste ; le docteur Faust, double comme l'homme avec ses enthousiasmes de savant et ses amours de jeune poëte, et surtout cette apparition enchanteresse, la blonde et puré enfant du poëte, Marguerite.

CHAPITRE II.

LES FAUST DE JOSEPH STRAUSS, DE G. LICKL, DU CHEVALIER DE SEYFRIED, DE BISHOP, DE CHARLES EBERWEIN, DE BÉANCOURT, DU BARON DE PELLAERT, DE SCHUBERT, DE Mlle LOUISE BERTIN, DE LINDPAINTNER, DU PRINCE RADZIWILL, DE RIETZ, DE CONRADIN KREUTZER, DE L. GORDIGIANI, DE JOSEPH GRÉGOIR, DE HENRY COHEN, DE HUGH PIERSON, DE BOITO, DE FERDINAND DE RODA ET DE ED. LASSEN.

Faust fut l'occupation constante et favorite de Gœthe, l'œuvre de toute sa vie. « Voilà plus de soixante ans que j'ai conçu le *Faust* — mandait-il à Guillaume de Humboldt, le 17 mars 1832, dans la dernière lettre qu'il ait écrite — j'étais jeune alors, et j'avais déjà clairement dans l'esprit, sinon toutes les scènes avec leur détail, au moins toutes les idées de l'ouvrage. Ce plan ne m'a jamais quitté, partout il m'accompagnait doucement dans ma vie, et de temps en temps je développais les passages qui m'intéressaient à ce moment même... » Le poëme de *Faust* se divise, chacun le sait, en deux parties bien distinctes. La première parut en 1807; la deuxième, vulgairement appelée *le second Faust,* ne vit le jour qu'en 1831, après avoir été le labeur préféré du grand poëte au déclin de ses jours. Mais la mu-

sique n'attendit pas si longtemps. Sept ans passés à peine après l'apparition du *premier Faust*, elle s'attaquait résolûment à cette œuvre gigantesque.

Joseph Strauss [1] entra le premier dans la carrière. Musicien de mérite, élève de Teyber et d'Albrechtsberger, et de plus fort habile violoniste, Strauss fut tour à tour premier violon au théâtre de Pesth, directeur de la musique à Temeswar, en Hongrie, et enfin maître de chapelle à Mannheim. Ce fut vers 1814 qu'il fit jouer dans la province de Transylvanie, où il était directeur de l'Opéra allemand, son opéra *la Vie et les Actions de Faust*.

Un an plus tard, un autre musicien, Georges Lickl [2], professeur de piano distingué et organiste en renom, s'emparait du même sujet, et, allongeant le titre pour se distinguer de son devancier, donnait son opéra, *la Vie, les Actions et la Descente de Faust aux enfers*, au théatre Schikaneder, à Vienne.

[1] Strauss (Joseph), né à Brünn en 1798, mort à Carlsruhe, le 1er décembre 1866.

[2] Lickl (Jean-Georges), né à Korn-Neuburg (Basse-Autriche) en 1769, mort en 1843 à Fünfkirchen, après avoir été maitre de chapelle en Hongrie.

Cinq ans s'écoulèrent entre cette tentative et la suivante. En 1820, le chevalier Ignace-Xavier de Seyfried [1] fit représenter à Vienne, sous le titre de *Faust,* un mélodrame dont il avait composé la musique. Ce n'était pas le premier venu que le chevalier. Il avait eu l'honneur d'être l'élève de Mozart pour le piano, d'Haydn pour l'harmonie et de Winter pour la composition dramatique. De ces trois maîtres illustres il n'avait retenu, paraît-il, qu'une ardeur sans seconde pour le travail, et si sa musique était dépourvue de toute originalité, il avait du moins la réputation d'un travailleur infatigable.

Encore cinq ans d'intervalle, et un compositeur anglais, Bishop [2], élève de Bianchi, faisait représenter à Londres, sur le théâtre de Covent-Garden où il était directeur de la musique, un opéra de *Faustus* qui, bien que signé de son nom, n'était en réalité qu'un arrangement plus ou moins réussi du *Faust* de Spohr. Cette sorte d'ouvrage était, du reste, la spécialité assez peu méritoire de cet auteur, qui écrivit de la même

[1] Seyfried (Ignace-Xavier, chevalier de), né à Vienne en 1776, y mourut en 1841.

[2] Bishop (Henry Rowley), né à Londres en 1782, y mourut en 1855.

façon un nombre considérable de morceaux de danse, de vaudevilles, de mélodies et de pastiches.

Vers la même époque, Charles Eberwein, le même qui, tout jeune homme, charmait les loisirs de Gœthe par son talent sur le piano, composa une ouverture et de la musique mélodramatique pour *Faust,* en même temps qu'il écrivait des entr'actes pour plusieurs drames du poëte et une ouverture pour son monodrame de *Proserpine;* ces divers ouvrages furent entendus avec succès à Weimar. Ce compositeur, qui devint directeur de la musique de cette ville, où il était né en 1784, avait appris la musique sous la direction de son père, en même temps qu'il faisait ses études littéraires et scientifiques au gymnase de Weimar. Plus tard, il reçut des leçons d'harmonie et de composition de son frère aîné Maximilien, mais il possédait des idées plus originales que son frère et un fonds d'invention plus riche : ces dons de nature s'évanouirent à mesure que son admiration croissait pour les œuvres de Mozart; il se contenta d'imiter, du plus près possible, le style et les formules de son maître favori.

En 1827 enfin, la tragédie de Gœthe était

transportée pour la première fois sur la scène française, mais sous quelle forme et avec quelle musique! *Faust*, opéra en trois actes, paroles de Théaulon et de Gondelier, musique de Béancourt, fut joué le 27 octobre 1827 sur le théâtre des Nouveautés. La musique n'aura pas le privilége de nous arrêter : qu'il suffise de savoir qu'elle était tirée de divers opéras français. Mais quel pitoyable scenario que celui de Théaulon, quelle misérable parodie! Ceux de nos lecteurs qui voudront en avoir une idée n'auront qu'à ouvrir les journaux du temps et notamment le *Constitutionnel* : ils y trouveront un récit très-amusant d'une pièce qui l'était fort peu. Quatre acteurs de talent s'étaient chargés d'interpréter ce drame lyrico-burlesque : Bouffé et Armand jouaient Méphistophélès et Frédéric (lisez Faust), Mme Albert figurait Marguerite, et Casaneuve représentait son père, le bonhomme Conrad, vieux soldat retraité dont on retrouve souvent la figure dans les vaudevilles de l'époque.

Tel est le charme inhérent aux créations de génie que, même défigurées par l'arrangeur le plus vulgaire, elles conservent le don d'attirer et

de séduire les vrais artistes. Ainsi en fut-il du drame de Gœthe. Bien que morcelé et travesti comme l'on sait, il eut encore le singulier pouvoir de tenter un homme sincèrement épris des choses de la musique. Le baron de Peellaert [1] était le fils d'un ancien chambellan de Napoléon Ier; lui-même avait été sous-lieutenant d'infanterie, puis attaché à l'état-major et décoré au siége d'Anvers. Il ne pouvait malheureusement consacrer aux beaux-arts que les instants de répit que lui laissait la carrière militaire, mais il s'acharna au travail et, les livrets manquant, il écrivit lui-même les poëmes de ses premiers opéras. Il fit jouer enfin, à Bruxelles, plusieurs ouvrages qui n'étaient pas sans mérite, notamment son *Faust* (mars 1834) qui obtint un succès réel, étant fort bien chanté par Chollet et Mlle Prévost pour les rôles de Faust et de Marguerite.

Sans composer un opéra de *Faust*, Schubert a mis en musique quelques scènes du drame, et quatre de ses mélodies sont exactement copiées sur le texte de Gœthe. La plus connue, *Marguerite au rouet*, qu'il dédia au comte Moritz de Fries,

[1] Peellaert (Augustin-Philippe-Marie Ghislain, baron de), né à Bruges en 1793, mort à St-Josse-Ten-Noode-lez-Bruxelles en 1876.

rend d'une façon saisissante la douleur de Marguerite et l'amère jouissance qu'elle éprouve à se retracer le bonheur évanoui. Le musicien a trouvé des accents admirables pour traduire toutes les phases du délire, de la passion, depuis le début, triste, calme, résigné, jusqu'à l'instant où la pauvre fille s'écrie d'une voix brisée par l'émotion : « Et le charme de sa parole, et le serrement de sa main! et puis, ah! son baiser!..... » jusqu'à ce dernier transport d'amour : « Ah! que ne puis-je le saisir et le retenir pour toujours! l'embrasser à mon envie! et finir mes jours sous ses baisers! ».

La ballade du *Roi de Thulé,* que Schubert écrivit en 1816, est d'une expression aussi touchante qu'elle est simple de forme. L'année d'après, il composa sa *Marguerite implorant l'image de la Vierge,* une page dramatiquement traitée qui débute par un chant plein d'onction et va s'animant à mesure que la pécheresse, folle de douleur et de repentir, répète sa prière avec plus d'ardeur et se traîne aux pieds de la Mère des douleurs. Trois ou quatre ans auparavant, Schubert avait mis en musique la *Scène de l'église,* conçue exactement d'après le texte original, mais qui peut être chantée

par une seule personne, le chœur même n'étant écrit qu'à une voix. En s'imposant un cadre si restreint, Schubert ne pouvait pas prétendre composer une grande page dramatique, mais il a su prêter des accents vrais à chacun de ses personnages. L'âcre ironie du démon, l'ardent désespoir de la fille perdue, la terrible grandeur du chant religieux, y sont exprimés avec un égal bonheur, et le cri de Marguerite : « De l'air ! » est d'une vérité déchirante. Cette peinture en raccourci ne saurait être comparée à aucune des créations que cette scène a inspirées à d'autres compositeurs, mais elle renferme l'esquisse d'un tableau hors ligne.

Ces deux dernières mélodies, bien qu'assez peu connues, peuvent compter parmi les plus belles du célèbre compositeur, mais des pages aussi pathétiques sont moins des mélodies que de véritables scènes de drame, auxquelles il ne manquerait que l'orchestre. Ces quatre fragments de *Faust,* augmentés d'un chœur d'anges resté inédit (probablement celui de la fête de Pâques), forment, à tout prendre, un ensemble assez considérable pour qu'on puisse l'intituler, comme nous avons fait, le *Faust* de Schubert.

Le 8 mars 1831, l'Opéra italien de Paris annonçait la première représentation d'un opéra de *Fausto*. C'était par le fait le premier essai sérieux tenté en France de traduire l'œuvre de Gœthe. A ce titre, il mérite de fixer un instant notre attention. L'auteur était une femme, mais une femme vivement éprise de son art et qui avait appris des meilleurs maîtres la science de l'harmonie et l'art de composer. Elle tenait la plume d'une main exercée, et ses œuvres, d'une contexture savante, ne portaient nullement l'empreinte féminine. En véritable artiste, Mlle Bertin n'eût pas consenti à mettre en musique un pastiche difforme de l'œuvre allemande; elle professait un trop profond respect pour le grand nom de Gœthe.

Aussi le scenario qu'elle adopta reproduisait-il fidèlement les situations capitales du drame. Elle eut même l'heureuse idée de conserver un épisode dédaigné par ceux qui vinrent après elle et qui prêtait singulièrement aux couleurs les plus fantastiques. C'est la scène intitulée *une Cuisine de sorcière*. Il est minuit; les gnomes, les nains aux pieds de chèvre, les diables, les esprits, les singes et les guenons procèdent à leurs effroya-

bles mystères et dansent une ronde de sabbat autour de la chaudière flamboyante. Surviennent le démon et son élève. Faust veut demander à la sorcière le breuvage magique qui doit lui rendre la jeunesse, et, tandis que Méphisto, se couchant dans un fauteuil et jouant avec un goupillon, dit en ricanant : « Me voilà comme un roi sur son trône; je tiens le sceptre : il ne me manque plus que la couronne, » Faust, lui, maniant un miroir, y distingue la ravissante image de Marguerite. « Que vois-je? Quelle apparition céleste se montre dans ce miroir magique? Amour, oh! prête-moi ton aile la plus rapide, et mène-moi dans son pays! Ah! si je ne reste pas à cette place, si je me hasarde d'approcher, je ne puis la voir que comme dans un brouillard... La plus belle figure de femme!... Est-il possible qu'une femme soit si belle? Dois-je, en cette figure couchée, voir l'abrégé de tous les cieux? Rien de pareil se trouve-t-il sur la terre? »

L'ouvrage de Mlle Bertin ne rencontra dans les journaux que des juges bienveillants, qui surent rendre justice à son mérite et aussi dissimuler de sages critiques sous des compliments bien flatteurs pour une jeune femme. A l'égard

d'une personne considérée et bien née dans la presse, une louange exagérée aurait été aussi déplacée qu'une critique trop acerbe. Là était un écueil que les journalistes tournèrent avec beaucoup d'adresse. Voici du reste, à titre d'exemple, ce que disait la *Revue de Paris*.

« Des juges éclairés ont apprécié et apprécieront encore cette musique trop neuve, trop en dehors du sentier battu pour être tout d'abord populaire... Du reste, les prévisions du public, comme il arrive toujours, ont été complétement trompées. On attendait d'une jeune personne des chants gracieux et purs, des mélodies suaves et molles peut-être ; on s'effrayait de ce sujet si grave, si puissant, jeté entre des mains débiles qu'il devait écraser. La surprise a été grande d'entendre une instrumentation constamment neuve et variée, gracieuse parfois, mais le plus souvent énergique et sombre [1]. »

[1] La première représentation du *Faust* de Mlle Bertin fut donnée au bénéfice de Donzelli. Voici ce que le même journal dit des chanteurs : « Donzelli a joué sagement et chanté avec goût, mais avec froideur, le rôle difficile de Faust, le docteur amoureux. Mme Méric-Lalande, qui, comme actrice, nous semble faire chaque jour d'incontestables progrès, a déployé dans le rôle de Marguerite les intentions les plus dramatiques... Bordogni a été nul dans le rôle du frère de Marguerite, et Santini a trouvé l'art de n'être ni effrayant, ni risible dans celui de Méphistophélès. »

Cependant l'Allemagne musicale était loin de délaisser le chef-d'œuvre de Gœthe. En 1832, Lindpaintner [1] faisait représenter avec assez de succès, à Stuttgart, un *Faust* qui fut repris à Berlin en 1854 : l'ouverture surtout est un morceau de grand caractère dramatique, et d'une couleur saisissante. Cette création fait honneur à cet artiste de talent qui, en restant fidèle à son poste de maître de chapelle du roi de Würtemberg depuis 1817 jusqu'à l'année de sa mort (1856), donna l'exemple d'une constance trop rare pour n'être pas appréciée ainsi qu'elle le mérite.

En 1835, le prince Antoine Radziwill [2], gouverneur du grand duché de Posen pour le compte du roi de Prusse, et du reste amateur passionné de musique et brillant violoncelliste, publia, à Berlin, un poëme musical de *Faust,* auquel aurait peut-être collaboré le maître de chapelle Guillaume Schneider. Cet ouvrage remarquable, au dire de Fétis, a été exécuté dans bien des villes

[1] Lindpaintner (Pierre-Joseph), né à Coblentz en 1791, élève de Wetzka, de Winter et surtout de Joseph Grætz qui lui apprit le contre-point et l'art d'écrire, mort à Nonnenhorhn en 1856.

[2] Radziwill (le prince Antoine-Henri), né à Posen en 1775, mort à Berlin en 1833. On trouvera la nomenclature exacte des scènes et des morceaux de sa partition dans le *Dictionnaire des musiciens polonais et slaves,* de M. Sowinski.

d'Allemagne et représenté mainte fois à Berlin, où l'Académie royale le joue souvent le jour anniversaire de la mort du prince. Gœthe en a fait l'éloge en l'année 1814 de ses *Annales* : « La visite du prince de Radziwill éveilla également un désir difficile à satisfaire : la musique originale qu'il avait composée pour *Faust*, cette musique heureuse, entraînante, ne nous donnait toutefois qu'une espérance éloignée de porter sur la scène ce singulier ouvrage. »

Enfin vers 1836, Jules Rietz [1], élève du célèbre Zelter et fort habile violoncelliste, faisait représenter un *Faust* de sa façon sur le théâtre fondé par Immermann à Düsseldorf : il y avait été spécialement appelé par Mendelssohn qui lui avait confié la direction musicale de ce théâtre. Il succéda bientôt à Mendelssohn dans le poste de chef de musique de la ville, puis il devint à la fois directeur du Gewandhaus de Leipzig et chef d'orchestre au théâtre, et enfin maître de chapelle du roi de Saxe.

A peu près vers la même époque, Conradin Kreutzer, dont les ouvrages se font plus remarquer par des qualités de facture et d'expérience

[1] Rietz (Jules), né à Berlin en 1812, mort à Dresde en 1877.

que par la richesse de l'invention, composait et faisait exécuter à Vienne, une série de morceaux composés sur les principales scènes de *Faust*. Ce musicien réputé qui, né d'assez basse extraction, avait su s'élever presqu'au premier rang dans son art à force de persévérance et de travail, finissait comme il avait commencé, sous le patronage de Gœthe. Il avait, en effet, composé son second ouvrage théâtral sur le livret d'opéra-comique de Gœthe, *Jery et Bœtely*, et avait dû de le voir jouer sur le théâtre de la cour de Vienne à la méprise du directeur, Weigl, lequel, toujours hostile aux jeunes débutants, n'avait donné cette pièce qu'avec la conviction qu'elle n'aurait aucun succès. L'attente de cet homme envieux fut trompée et cette représentation recruta de nombreux partisans au jeune musicien. Gœthe l'avait favorablement servi à son début ; il l'inspira également bien sur la fin de sa carrière, car ces deux ouvrages peuvent être rangés parmi les meilleurs que Conradin Kreutzer ait produits au théâtre et au concert.

Adapter au poëme allemand les inspirations de la muse italienne était une tentative périlleuse, que pouvait seul excuser, en cas de non-réussite,

l'honneur même de l'avoir entreprise. L'opéra italien *Fausto,* de Gordigiani [1], parut en 1837 au théâtre de la Pergola, à Florence. L'auteur s'était laissé séduire par un fort mauvais livret et avait terminé sa musique dans un temps très-court, à terme fixe. L'issue fut un *fiasco* éclatant, comme on en compte peu dans l'histoire des révolutions théâtrales. Cet échec fut dû aux absurdités du livret, à l'insuffisance des répétitions, à la négligence des artistes, et enfin à la puérilité des machines employées pour les changements et les enchantements. La musique, où l'on remarquait quelques mélodies faciles, n'était pas de force à conjurer un tel désastre. Ce malheureux événement était comme le présage de la carrière de l'auteur, qui composa tant et plus de morceaux de musique de chambre et de mélodies, sans pouvoir jamais réussir au théâtre.

A l'époque même où Berlioz écrivait les premières scènes de sa *Damnation de Faust* au milieu du bruit et de l'agitation de Paris, un jeune musicien belge polissait et repolissait une partition inspirée par le même sujet et qu'il voulait bien-

[1] Gordigiani (Luigi), né à Florence en 1814, y mourut en 1860.

tôt produire en public. Le 27 janvier 1847, enfin, Joseph Gregoir faisait exécuter son œuvre à Anvers dans un grand festival organisé par lui avec le concours de 200 chanteurs et autant d'instrumentistes. Le début du jeune compositeur fit grand bruit dans son pays natal. Le concert eut lieu dans la salle de la Cité, « toute resplendissante de lumières, » disent les journaux du temps. Des dames de la ville chantaient les chœurs, aussi les billets du festival Gregoir faisaient prime depuis plusieurs jours à la Bourse. L'auteur fut acclamé, chanté en vers et en prose : puis musique et musicien retombèrent dans l'oubli.

Le plan de ce « poëme musical » est à peu près celui que les collaborateurs de Gounod devaient suivre plus tard pour écrire leur libretto, car M. Gregoir a choisi tout simplement les scènes principales du premier *Faust* de Gœthe et il les a mises en musique. Chose singulière, il a compris son sujet à peu près de la même façon que Gounod, et il l'a rendu dans la même gamme aimable et discrète, dans cette demi-teinte qui est comme le clair de lune du génie. Il s'est arrêté de préférence aux scènes sentimentales, touchantes et passionnées, qui se rencontrent dans le drame

philosophique du poëte allemand; il s'est même si bien cantonné dans cet agréable domaine qu'il a écarté de son poëme le personnage du démon. Un *Faust* sans Méphisto, autant vaudrait un *Faust* sans Marguerite ou sans Faust.

En cette même année 1847, un compositeur français, M. Henry Cohen, fit exécuter dans la salle du Conservatoire, à Paris, un poëme lyrique, *Marguerite et Faust,* qui reçut assez bon accueil. On y applaudit surtout une grande scène intitulée *le Triomphe de Méphistophélès.* Ce poëme lyrique reste le principal ouvrage de ce musicien instruit qui avait appris l'harmonie de Reicha, le chant de Laïs et de Pellegrini, et qui, après être allé par deux fois tenter la fortune théâtrale en Italie, devint directeur du Conservatoire de Lille, fonction dont il se démit bientôt, à la suite de dissentiments survenus avec une commission administrative qui lui était adjointe en qualité de conseil.

Quelques années plus tard, l'Angleterre paya un nouveau tribut au poëte par l'intermédiaire de Hugh Pierson, un artiste de mérite (né à Oxford en 1816) qui s'était voué à la musique contre le gré de son père, prédicateur en titre du roi

Georges IV, et qui avait fait son éducation musicale un peu trop à bâtons rompus, recevant tour à tour les leçons et les conseils de l'organiste Attwood, de Paër à Paris, de Walmisley à l'université de Cambridge, de Tomaschek et de Reissiger en Allemagne. Lorsque Bishop mourut, il le remplaça un instant à l'université d'Édimbourg, mais il se lassa vite de professer et retourna en Allemagne où son opéra, *le Triomphe des Sylphes,* fut joué à Brünn avec quelque succès, tandis que celui de *Leila* soulevait à Hambourg de bruyants orages. Il demeura huit ans dans cette ville, puis retourna en 1853 à Londres où il composa un oratorio du *Paradis* et un *second Faust* qui passe pour son meilleur ouvrage : Pierson est mort à Leipzig au commencement de 1873.

En mars 1868, un compositeur italien, M. Arrigo Boito, qui est, dans la péninsule, le partisan le plus convaincu des théories novatrices de Richard Wagner, fit représenter à la Scala de Milan un *Mefistofele* qui doit être compté parmi les pastiches musicaux du drame de Gœthe. Cet opéra ne réussit pas, et la seconde représentation souleva un tumulte effroyable : ce fut pour

l'ouvrage un arrêt de mort immédiate. Le principal reproche encouru par le jeune musicien était de manquer de mélodie : en pouvait-il être autrement, étant connues ses tendances néo-germaines, ses préférences et son admiration pour « la musique de l'avenir »? Cet échec n'impliquait donc pas que l'opéra fût dénué de mérite, et de l'aveu même des journaux de musique, il renfermait plusieurs pages d'une belle conception et d'une exécution puissante. D'ailleurs, le mérite de l'auteur fut reconnu par tous les juges non prévenus lorsque son opéra fut repris à Bologne le 4 octobre 1875 : il appartenait à la ville qui, la première en Italie, avait admiré et applaudi *Lohengrin*, de rendre justice, non sans discussion passionnée, aux efforts et au talent de M. Boito dont le seul tort est d'être né en Italie. Il faut dire aussi que cette œuvre dramatique est d'une conception très-singulière et d'une valeur très-inégale. M. Boito, qui paraît avoir un véritable culte pour Gœthe et qui a sûrement étudié les commentaires écrits en bien des langues sur le *Faust*, s'est taillé lui-même un poëme dans le drame de Gœthe, comme aurait fait Berlioz ou Wagner, mais c'est moins là un livret

d'opéra qu'une suite de huit scènes assez mal soudées ensemble : le prologue dans le ciel, la fête de Pâques, la scène sur les remparts de la ville, le cabinet d'étude de Faust, le jardin, la nuit du Sabbat, la mort de Marguerite et celle de Faust, ces deux derniers épisodes empruntés au second *Faust*. De plus, M. Boito, qui est un philologue et qui, à l'exemple de Wagner, attache presque plus d'importance à ses vers qu'à sa musique, a fait précéder sa partition d'une note, où il examine les diverses orthographes et explications du mot *Méphistophélès*, où il s'autorise du livre de Le Loyer sur les *Spectres* pour faire chanter aux invités *Saboé* dans le sabbat, et aux sorcières : *Hor Sabbah!* où il explique pourquoi il a adopté le mètre du vers grec dans la scène d'Hélène et comment la langue italienne se prête mieux que la française à toutes les pompes et les grâces du mètre grec et du latin, etc. Enfin, il s'est tellement pénétré de son auteur favori que presqu'à chaque scène il met en évidence quelque vers, quelque tirade, où il voit, non sans raison, l'essence, le nœud de la scène entière. Dans le cabinet d'étude, par exemple, cette apostrophe du docteur au

démon : « Si je te dis un seul instant : Restons-en là; je suis heureux de ce que tu me présentes! Alors tu peux m'entourer de biens; alors je consens à m'anéantir! » et pour le tête-à-tête amoureux dans le jardin, cette réplique de Faust : « Ma bien-aimée, qui oserait dire : *Je crois en Dieu?* Demande-le aux prêtres et aux sages, et leur réponse semblera être une raillerie de la demande. » La partition même de M. Boito montre quels efforts doit faire un compositeur élevé à l'école italienne pour secouer ces formules vieillies, pour concevoir une œuvre vraiment sérieuse et surtout pour lui donner une forme sévère. Quelque mal qu'il prenne, il n'arrive, tant est grande l'influence du milieu artistique, qu'à produire une œuvre très-inégale, très-laborieuse, où certaines parties jurent avec d'autres et dont le mérite, très-réel en somme, consiste plus encore dans les efforts tentés que dans l'effet réalisé. En général, les passages fantastiques ont mieux servi M. Boito que les scènes de tendresse; le plus souvent sa mélodie est commune dans celles-ci, et son orchestre peu intéressant, tandis qu'il traite les premiers avec une grande puissance et non sans originalité : c'est

évidemment vers la force et le dramatique que le pousse son talent naturel, mais encore un compositeur de ce mérite pourrait-il se surveiller plus sévèrement, et ne pas retomber dans les ornières où s'est traîné toute sa vie un Petrella.

Au commencement de 1872, le 7 mars, Ferdinand de Roda, pianiste, harpiste, compositeur et professeur de musique à l'université de Rostock, faisait entendre dans cette ville un nouveau drame musical de *Faust*, interprété par l'Académie de chant et les orchestres réunis de Rostock et de Schwerin. L'auteur dirigeait lui-même l'exécution de son œuvre qui se recommandait, dit-on, par de réelles qualités dramatiques et qui obtint un certain succès. Quoi qu'il en soit, cette première audition fut aussi la dernière, et ce musicien qui avait déjà produit des oratorios, des cantates, une symphonie, plusieurs morceaux de piano, est mort en septembre 1877 au château de Bülow, près Crivitz (Mecklembourg-Schwerin), sans avoir pu réentendre son *Faust;* il n'était pas encore très-âgé et allait atteindre seulement soixante ans le 26 mars suivant.

En 1874 enfin, un compositeur norwégien, M. Édouard Lassen, fit entendre à Weimar une

nouvelle musique adaptée au drame de Gœthe. Né à Copenhague, mais amené dès l'âge de deux ans à Bruxelles, ayant fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville et plusieurs fois lauréat des concours de composition institués dans les principales villes de Belgique, Lassen, lors d'une grande tournée qu'il fit en Allemagne, avait été surtout bien accueilli par Spohr à Cassel et par Liszt à Weimar. Ce fut ce dernier qui, en faisant représenter sur le théâtre grand-ducal son opéra *le Roi Edgard,* déclaré inexécutable à Bruxelles, provoqua le succès qui fit offrir à Lassen la place de directeur de la musique de la cour et l'attacha à Weimar, où il se fixa d'une façon définitive après le grand succès de son second opéra, *Frauenlob*.

Sa nouvelle œuvre, qui suit scène par scène le drame de Gœthe, est très-importante, car elle comprend plus de cinquante morceaux de tout genre, mais elle est aussi très-intéressante et renferme plus d'une page remarquable. Le prologue dans le ciel, qui ouvre naturellement la partition, puis tous les mélodrames accompagnant les méditations du docteur dans son cabinet d'étude, sont d'une excellente couleur, et le chant de Pâques

est d'une simplicité touchante avec sa sonnerie persistante des cloches. La scène aux portes de la ville est fort jolie avec sa triste complainte du mendiant et la ronde animée des paysans; le murmure des esprits invisibles dans le cabinet de Faust et leur joyeux susurrement pendant le sommeil du docteur ont inspiré au musicien de gracieuses pensées d'une légèreté toute féerique. La scène de la taverne d'Auerbach, par contre, est rendue avec une grande franchise et une rare vigueur, la courte phrase en canon des buveurs repus : « Nous voilà diablement bien et gorgés comme cinq cents truies » est d'une lourdeur on ne peut plus expressive. Le tableau de la cuisine de sorcière ne manque pas non plus de couleur, mais c'est surtout la chaste figure de Marguerite et les divers épisodes auxquels elle se rattache que M. Lassen a traités d'une façon charmante. La jolie mélodie d'orchestre quand elle rentre dans sa chambrette, la vieille chanson du roi de Thulé, dont il a si bien accusé le caractère archaïque, la lamentation de dame Marthe sur son mari absent, la brusque entrée du démon, etc., autant de petits morceaux, de simples phrases quelquefois, d'accents très-divers et qui aboutissent à la prome-

nade dans le jardin que le compositeur accompagne par un léger bruissement dont le charme excite à la rêverie et aux douces confidences. Le monologue de Faust traînant ses désillusions à travers les bois et les cavernes est souligné par un morceau d'orchestre qui fait image et qui semble peindre les efforts répétés du marcheur pour gravir de plus en plus haut; quant au mélodrame placé sous l'invocation de Marguerite à la *Mater dolorosa,* il est empreint d'une tristesse pénétrante que fait mieux ressortir encore l'étrangeté de la chanson du diable, et la transcription exacte du *Dies iræ* dans la scène de la cathédrale produit un effet terrible. Mais le morceau capital de cette première partie, celui dans laquelle l'auteur a déployé le plus de puissance et d'imagination est sans contredit la *Nuit romantique de Walpurgis :* il y a là une rare étrangeté d'invention servie par une grande habileté de main, et ces deux qualités réunies n'étaient pas de trop pour se mesurer avec cette étonnante conception de la fantaisie de Gœthe.

Ces mêmes qualités se retrouvent à un égal degré dans toutes les scènes fantastiques de la deuxième partie, mais la prolongation de ce

genre de musique, visant toujours par des moyens qui varient peu, au féerique, au surnaturel, ne laisse pas de fatiguer à la longue, et cette monotonie, il faut l'avouer, découlait forcément du sujet, la musique n'ayant pas des ressources assez multiples pour peindre des épisodes à peu près de même nature avec des couleurs qui varieraient sans cesse. Il y a, dans le nombre, quelques morceaux délicieux et d'une légèreté vaporeuse, comme le chœur d'Ariel et des Elfes qui ouvre le *second Faust*, comme le chant des Sirènes dans *le Haut Pénée* et le refrain tournoyant des Lamies, comme les danses enlacées d'Euphorion et des jeunes filles dans la scène de l'Arcadie. Ce tableau débute par un joli prélude pastoral, et deux autres morceaux d'orchestre très-importants, très-colorés, sont la grande bacchanale qui termine le troisième acte et la polonaise qui accompagne la mascarade dans le palais de l'Empereur. Les deux fragments du poëme auxquels l'auteur a donné, à bon droit, le plus d'importance musicale sont la grande scène de la *Nuit classique de Walpurgis* et le joli épisode d'Hélène; il les a rendus, du reste, avec une légèreté de touche et une variété de tons très-remarquables. Il se rencontrait dans le

second Faust plus encore que dans le premier certaines scènes qui semblaient exiger quelques traits de musique purement descriptive et l'auteur n'a pu se soustraire à cette exigence pour peindre le bruit du char de Plutus, la course du centaure Chiron, le frétillement du gnome Homunculus, la chute d'Icare-Euphorion, etc.; mais il ne note que ce qui est strictement nécessaire dans ce genre un peu puéril et passe outre. Il a sagement fait aussi d'adopter comme un fil conducteur pour relier ces morceaux épars, et il ramène heureusement de temps à autre deux mélodies caractéristiques, mais de genre divers, celle toute gracieuse qui a signalé la première apparition d'Hélène dans la scène de l'astrologie, et la mélopée grave et triste sur laquelle le démon a révélé au docteur l'origine des choses, l'existence des divinités primitives, les Mères. En approchant de la fin du *second Faust,* en abordant les scènes où le Souci aveugle le présomptueux docteur, où les Lemures creusent la tombe réservée à Faust, en arrivant au chœur mystique, l'auteur se retrouvait, comme pour la scène initiale d'Ariel et des Sylphes, en présence de tableaux où la musique n'a plus rien à dire après l'admirable

traduction de Schumann. Aussi M. Lassen a-t-il traité ces scènes le plus brièvement possible, sans les raccourcir, mais aussi sans les développer, de façon à ne pas paraître vouloir entrer en rivalité avec un maître qu'il admire sûrement, car il procède directement de lui.

Cette œuvre de valeur est donc la dernière adaptation musicale de *Faust* qu'on ait tentée ; ou plutôt c'était la dernière il y a cinq ans, car, avec l'attraction constante que la bizarre conception de Gœthe exerce sur les compositeurs, il serait bien étonnant qu'aucun *Faust* ne fût éclos depuis lors dans un cerveau de musicien. Qu'il soit éclos ou qu'il ne fasse que germer, il en surgira sûrement quelque autre avant peu, puis un autre encore — et ce ne sera jamais le dernier.

CHAPITRE III.

Les ouvertures de Chrétien Schulz, de Ferd. Hiller et de R. Wagner. La symphonie de Fr. Liszt. Le ballet d'Ad. Adam.

Avant d'arriver aux quatre grandes compositions vocales inspirées par le drame de *Faust*, il faut ajouter à tous ces opéras, opéras-comiques, poëmes musicaux ou recueils de mélodies quatre créations orchestrales, — une symphonie et trois ouvertures, — dans lesquelles les auteurs se sont efforcés de condenser tout le poëme de Gœthe. Elles sont signées de Chrétien Schulz, de Ferdinand Hiller, de Richard Wagner et de Franz Liszt.

La première de ces ouvertures de *Faust* remonte assez loin; elle date des premières années du siècle et fut composée à Leipzig, entre 1800 et 1810, par Chrétien Schulz qui écrivait dès lors quantité d'ouvertures, chœurs, marches, airs de danse, etc., pour la troupe dramatique de Seconda, et qui dirigeait chaque année l'orchestre du théâtre pendant le séjour de cette troupe à Leipzig. Ce brave Schulz, aujourd'hui si complétement inconnu, était arrivé dans cette ville

à l'âge de dix ans et n'en sortit plus. D'abord élève à l'école de Saint-Thomas, ayant eu, à sa sortie du collége, des velléités théologiques, puis s'étant tourné vers la musique, ayant étudié d'abord avec l'organiste du château, Engler, puis sous la direction de Schicht, il avait obtenu enfin la place de directeur des concerts hebdomadaires de la ville, et il mourut dans cette position en janvier 1827 : il avait dix-sept ans de fonctions, cinquante-trois ans d'âge et quarante-trois de séjour à Leipzig.

L'ouverture de *Faust* de M. Hiller est une œuvre de jeunesse du célèbre *Musikdirector*, qui la composa et la fit exécuter à Paris durant le séjour de huit années qu'il fit dans notre ville depuis 1828, afin d'asseoir auprès des amateurs français sa réputation naissante de pianiste et de compositeur. En même temps qu'il se produisait avec succès à côté de pianistes tels que Liszt, Kalkbrenner, Osborne et Chopin, il pouvait, grâce à la fortune de ses parents, organiser de grandes séances avec orchestre pour soumettre au public ses principales compositions. C'est au second de ces concerts, donné en décembre 1831 dans la salle du Conservatoire, qu'il fit entendre cette

ouverture de *Faust,* ainsi qu'une symphonie et un concerto de piano.

Fétis, dont on connaît l'hostilité déclarée envers l'école musicale qu'il qualifiait de romantique, juge avec une indulgence relative l'œuvre du jeune compositeur, mais non sans faire d'abord le procès aux musiciens français et allemands « qui, comme Berlioz et Hiller, tentent de poursuivre la révolution que Beethoven a voulu consommer dans la musique, qui sont portés par leurs goûts et leur conviction vers un genre vague où le charme mélodique est remplacé par des images plus ou moins heureusement exprimées, où la variété, fruit d'une fantaisie sans bornes, disparaît devant une pensée dominante, dont le compositeur est toujours préoccupé et à laquelle il rattache toutes ses idées de mélodie, de rhythme, de modulation et d'harmonie.... » Une fois ses griefs énoncés contre cette poétique musicale qui paraît aujourd'hui si juste, si élevée, Fétis examine assez longuement la symphonie, dans laquelle il trouve à reprendre une uniformité de pensée fatigante, une monotonie fâcheuse qui l'emporte sur les beautés réelles de l'ouvrage; puis il poursuit en ces termes : « L'ouverture pour le *Faust*

de Gœthe, ayant un sujet déterminé, doit être plus facilement comprise; aussi a-t-elle eu du succès parmi l'auditoire. Je l'avouerai cependant, le succès ne m'a pas absolument convaincu en faveur du système adopté par M. Hiller. J'y ai bien vu qu'il a voulu peindre les trois caractères du drame : Faust, Méphistophélès et Marguerite; mais dans ce dessein même pourrait se rencontrer une variété d'effets que j'ai cherchée en vain. La couleur en est généralement sombre et le rhythme trop uniforme. Je ne doute pas de l'affection que M. Hiller a pour ce morceau, dont plusieurs parties sont d'ailleurs fort remarquables; on n'adopte jamais à demi un système qu'on croit bon, précisément parce qu'on a la foi, mais à l'âge de M. Hiller, il est facile de se modifier; et je crois qu'il se modifiera avec le temps. » Les observations de Fétis furent aussi vaines que son espoir, et M. Hiller eut le bon esprit de ne modifier en rien ses tendances ni son prétendu système.

Juste dix ans après M. Hiller, Richard Wagner écrivait aussi à Paris une ouverture de *Faust*, lors de son premier séjour au milieu de nous, en même temps qu'il terminait son *Rienzi* en vue

de notre grand Opéra et qu'il composait la partition du *Vaisseau Fantôme,* dont l'ouverture lui fut inspirée par le souvenir de l'épouvantable tempête qui l'avait assailli dans la traversée de Riga à Boulogne. L'éditeur Maurice Schlesinger qui, sur la recommandation de Meyerbeer, s'employait activement à produire son jeune compatriote et le faisait vivre en lui demandant quelques travaux critiques ou musicaux dont le salaire subvenait à ses besoins les plus pressants, avait obtenu promesse formelle des musiciens de l'orchestre du Conservatoire qu'ils essaieraient un morceau de son protégé et qu'ils l'exécuteraient en concert public, s'il leur semblait mériter cet honneur. Tout heureux de cette assurance, Wagner écrivit d'inspiration cette ouverture qui, dans sa pensée, devait ne pas rester isolée, mais former la première page d'une grande symphonie résumant tout le drame de Gœthe, et les artistes du Conservatoire essayèrent le morceau « qui parut — au dire de Fétis — une longue énigme aux exécutants. » Il ne fallait donc pas penser à produire en public une pareille élucubration et l'auteur dut garder précieusement son ouvrage pour des temps meil-

leurs. Mais il était écrit que cette ouverture composée à Paris en vue des amateurs parisiens serait exécutée à Paris, et elle le fut en effet — au bout de trente ans. Le dimanche 6 mars 1870, M. Pasdeloup la fit entendre au Concert populaire, mais sans grand succès ni même sans grand tapage, car cette audition n'a pas encore eu de lendemain.

Cette production de jeunesse du célèbre compositeur est pourtant bien supérieure aux opéras qui datent de la même période; elle est, en effet, beaucoup plus personnelle et indique chez l'auteur une maturité d'esprit, une pleine possession de lui-même qu'on ne rencontre pas à égal degré dans *Rienzi* ni même dans *le Vaisseau Fantôme*. Cette ouverture, empreinte d'une puissance, d'une passion, d'une douleur extrêmes, est comme une œuvre à part dans l'œuvre entier de Wagner; elle n'affecte pas en effet cette forme d'un *crescendo* immense qui devait inspirer au maître ses magnifiques ouvertures du *Vaisseau Fantôme*, de *Tannhauser* et des *Maîtres Chanteurs;* elle est d'une conception non pas plus admirable, mais plus libre, qui lui permet de suivre de près toutes les phases du drame original et de les traduire,

de les accentuer avec une vérité surprenante. Cet incessant contraste de force et de douceur, ce heurt perpétuel de la joie avec la tristesse, ces délicieuses mélodies subitement coupées d'un cri de rage, ces élans de passion haletante traversés d'effluves mélancoliques, ces transports de fureur suivis d'affaissements douloureux, cette désillusion calme du début, ces emportements affolés qui jettent l'esprit et le corps dans un complet anéantissement, forment d'ensemble une conception hors ligne : cette ouverture offre donc, avec celle que Schumann devait composer plus tard, la plus admirable synthèse qui se puisse voir du drame de Gœthe. Nous n'avons malheureusement qu'une ouverture, nous aurions sans doute aujourd'hui toute une symphonie si les docteurs du Conservatoire n'avaient pas, en leur infaillibilité, condamné comme une « longue énigme » cette création de génie.

Dix ans après que Wagner avait écrit son ouverture, vingt ans après que M. Hiller avait composé la sienne, Franz Liszt abordait le même sujet et écrivait non plus seulement une ouverture, mais une symphonie entière, une œuvre purement orchestrale à la fin de laquelle seule-

ment s'adjoint un chœur d'hommes pour renforcer la péroraison. Liszt avait dû s'éprendre bien plus de la légende dramatique de Berlioz que du poëme de Gœthe, et s'il entreprit de le traduire en musique à son tour, ce dut être par admiration pour la création de Berlioz, et par ambition de se mesurer sur le même terrain avec le grand musicien français. Deux faits semblent prouver la justesse de cette induction, d'abord la dédicace de l'œuvre — Berlioz avait dédié son *Faust* à Franz Liszt, Liszt dédia le sien à Hector Berlioz; — puis la date de la composition, car cette symphonie fut écrite durant les années qui suivirent l'apparition de *la Damnation de Faust* en France et en Russie. C'est en 1848, deux ans après la première et malheureuse audition de *la Damnation de Faust* à Paris, que Liszt, forcé par les événements politiques d'interrompre ses pérégrinations musicales aux quatre coins de l'Europe, prit définitivement possession de ses fonctions de premier maître de chapelle à Weimar, ne s'en éloignant plus que pour de rares fêtes musicales et de courts voyages, se consacrant tout entier à l'amélioration de la chapelle du grand-duc de Weimar et de son

Opéra qui, peu renommé auparavant, fixa bientôt l'attention de tout le monde musical. C'est sur ce théâtre, en effet, que furent représentés alors, par les soins et sous la direction de Liszt, les principaux ouvrages des plus grands compositeurs contemporains, particulièrement ceux de Schumann, de Berlioz, de Richard Wagner : d'abord ce chef-d'œuvre incomparable, *Lohengrin,* joué pour la première fois en 1850 sous la direction de Liszt, et à lui dédié par l'auteur; puis, les années suivantes, *Geneviève* et *Manfred,* de Schumann, *Alphonse et Estrella,* de Schubert, d'autres opéras nouveaux de Sobolewski, Raff, Lassen, Cornélius; enfin *Benvenuto Cellini,* en réparation de l'échec éprouvé à Paris par ce bel ouvrage et dont le public parisien n'a pas encore fait amende honorable à Berlioz.

Mais Liszt ne conduisait pas seulement les ouvrages des autres, il dirigeait aussi les siens et en composait beaucoup à cette époque : il écrivit alors et publia ses *Douze poëmes symphoniques* pour orchestre, sa symphonie de la *Divine Comédie,* d'après Dante, sa messe pour la consécration de la basilique de Gran, quantité d'ouvrages pour piano, et enfin sa symphonie de *Faust*. Il s'est

inspiré du poëme de Gœthe de la façon la plus large, et sans s'efforcer aucunement d'en traduire les épisodes dramatiques; il a voulu seulement dépeindre et résumer, dans trois morceaux très-différents de caractère, les trois personnages principaux du drame : il a prétendu donner, en quelque sorte, une synthèse musicale et psychologique de chacun d'eux. C'est assurément une idée singulière que de vouloir personnifier Faust dans un *allegro*, Marguerite dans un *andante soave* et Méphistophélès dans un *scherzo molto vivace ironico;* mais la bizarrerie même et la difficulté de l'entreprise devaient exciter à la tenter un artiste pour lequel le nouveau a toujours eu tant de charme et qui, pour s'inspirer de Gœthe et se mesurer avec Berlioz, ne voulait sans doute rien faire qu'on eût fait avant lui.

Le premier morceau de cette symphonie est bâti sur une phrase agitée et passionnée des violons, qu'une courte rentrée du basson soude à une introduction sombre et menaçante. Cette mélodie caractéristique de Faust a de la puissance et de l'élan, elle se développe bien et reparaît chaque fois avec de nouvelles ressources instrumentales, avec un nouvel accroissement de sonorité,

jusqu'à ce qu'elle s'éteigne à la fin dans un long *smorzando,* comme le docteur, après de folles secousses et de vains efforts pour ressaisir la jeunesse qui le fuit, retombe accablé sous le poids d'une vie toute de doute et d'ennui. Tel est le plan général, mais ces diverses reprises du motif symbolique, qui font l'unité de ce long morceau, sont traversées soit de courtes mélodies, soit par de longs épisodes qui doivent rendre tous les mouvements de l'âme du docteur. Lassitude de l'existence, retour involontaire vers le printemps de la vie, doute et dégoût de toute chose humaine, appels mystérieux de l'amour, sensations sourdes des voluptés terrestres, — le compositeur a voulu traduire tous ces soubresauts de l'esprit humain, toutes ces fluctuations du vieillard à la fois las de vivre et avide de jouir par les combinaisons sonores les plus diverses qu'on pût imaginer. L'andante intitulé : *Marguerite,* repose sur deux phrases tendres et rêveuses : la première, chantée d'abord par le hautbois sur une batterie des altos, puis reprise, comme à deux voix, par la flûte et la clarinette avant de reparaître aux violons dans un *tutti* mystérieux; l'autre, d'une expression plus amoureuse, plus

abandonnée avec sa syncope très-accusée au troisième temps, exposée tour à tour par le quatuor des cordes et par celui des instruments de bois, qui ne tardent pas à se fondre en un chant vaporeux. Le milieu du morceau est rempli par une mélodie passionnée que les violoncelles et les violons chantent à tour de rôle sous un doux bruissement des flûtes unies aux seconds violons; puis la phrase primordiale reparaît sous un trait ininterrompu des premiers violons et ramène heureusement la plainte amoureuse de Marguerite. Ces divers bruits se perdent bientôt dans le silence, les altos seuls répètent discrètement quelques notes de la mélodie première; tout se tait : Marguerite succombe aux tentations du démon et se laisse aller entre les bras du bien-aimé.

Après la séduction et les élans de tendresse, les rires stridents du diable et les cris affreux du sabbat, après les pâmoisons d'amour, les remords désespérés et les appels menaçants de l'enfer; Méphistophélès a perdu l'âme de Marguerite, mais il a gagné celle du docteur, et les démons célèbrent la victoire de leur maître et seigneur. Ce tableau infernal offrait un attrait irrésistible et une réussite assurée à un compo-

siteur aussi versé que Liszt dans le maniement de l'orchestre et qui sait aussi bien que lui tirer des instruments tout ce qu'ils peuvent donner — et même un peu plus. Aussi ce finale diabolique a-t-il été traité et réussi par lui jusque dans les effets les plus bizarres et les plus audacieux. Tout l'enfer résonne dans son orchestre, et ces mille instruments sifflant, grondant, grinçant, hurlant, donnent aux damnés un concert autrement terrible que tant d'autres enfers à l'eau de rose où les démons chantent des valses pour se distraire, où les trépassés expriment leur souffrance en imitant le bruit du vent dans les arbres. Cette explosion de joie sardonique s'arrête brusquement lorsque les voix humaines s'unissent à l'orchestre; les basses, aidées d'un orgue ou harmonium, entonnent alors le chœur final sous une batterie mystérieuse des instruments à archet. Cet *andante mistico,* qui clôt toute la symphonie, est vraiment d'un beau caractère et se développe avec une placidité remarquable après tant d'éclats de rire et de fureur; le chœur d'hommes, alternant avec le ténor solo, sur les grondements de l'orgue et le chant large de l'harmonie unie aux cuivres,

termine avec calme cette trilogie du doute, de l'amour et de la haine, en faisant entendre le *chorus mysticus* que Gœthe a mis à la fin du *second Faust :* « Tout ce qui passe n'est qu'apparence; ici les choses imparfaites s'accomplissent, l'ineffable est réalisé; le charme éternel de la femme nous élève aux cieux[1]. »

Gluck a composé un ballet de *Don Juan*, Adolphe Adam en écrivit un sur *Faust :* l'idée était singulière de part et d'autre, et je n'oserais pas affirmer que l'idée fût justifiée par l'exécution avec Gluck non plus qu'avec Adam. C'est pendant un séjour de neuf mois à Londres, en 1832, que le futur auteur du *Chalet* accepta la proposition bizarre d'écrire la musique d'un ballet composé par le danseur Deshayes sur le poëme de Gœthe. Il est vrai que cette proposition lui était faite par son beau-frère, Laporte, qui avait pris la direction du *King's Theatre :* il y aurait eu cruauté à refuser ce scenario en trois

[1] Le sujet même de *Faust* a toujours attiré Liszt, indépendamment de l'admiration qu'il pouvait porter au drame de Gœthe, car il a composé par la suite et dédié à Carl Tausig deux morceaux très-remarquables sur des épisodes du *Faust* de Lenau : la Procession nocturne et la Danse à l'auberge de village (*Méphisto-valse*). Il a écrit aussi une marche solennelle, composition plus pompeuse que grandiose, pour les fêtes du jubilé de Gœthe.

actes qu'on lui mettait ainsi sur les bras en le pressant de le composer pendant le court séjour qu'il allait faire à Paris pour assister à la première représentation du *Pré aux clercs*. Adam travailla assez activement à ce nouvel ouvrage, et lorsqu'il repartit pour Londres le 21 janvier 1833, sa partition était terminée. Elle fut mise aussitôt à l'étude, et le ballet de *Faust*, dansé et mimé par Albert, Perrot, Coulon, mesdames Pauline Leroux et Montessu, tous artistes du grand Opéra de Paris, fut joué à la fin de février ou au commencement de mars : « Le succès fut très-grand, écrit Adam, même pour la musique. » La remarque finale est séante, car une telle entreprise est plus bizarre que glorieuse, même après réussite, et un peu de modestie était de mise en pareil cas.

Nous venons de passer rapidement en revue presque tous les compositeurs qui n'ont pas craint de se mesurer avec la grandiose conception du poëte allemand. Il en reste encore quatre, dont les œuvres, pour être sûrement jugées, doivent être longuement étudiées ; ces quatre compositeurs sont, — par ordre de date, — Spohr, Berlioz, Schumann et Gounod.

CHAPITRE IV.

Le Faust de Spohr.

Le *Faust* de Spohr est demeuré longtemps populaire en Allemagne : c'est par là qu'il a droit à notre attention, et nullement comme une traduction du chef-d'œuvre de Gœthe. Cet opéra n'a de Faust que le nom; l'auteur du poëme, qui du reste a prudemment tu son nom, n'a fait qu'emprunter au maître deux de ses personnages, Faust et le démon, pour les lancer dans une série d'événements de son invention, des plus baroques à la fois et des plus naïfs. Nous en donnerons tout à l'heure une idée au lecteur; qu'il lui suffise de savoir pour l'instant que dans ce drame il n'y a plus de Marguerite.

Quoi qu'il en soit du poëme, nous devons au musicien d'étudier sérieusement son œuvre : elle le mérite à tous égards, une fois abstraction faite de ce titre fallacieux. Par la date de sa représentation, l'ouvrage de Spohr n'est que le troisième des opéras qui ont été inspirés par le poëme de Gœthe ou qui se sont décorés du nom

de son héros, mais il est le second par ordre de conception. Écrit à Vienne en 1814, l'année même où Joseph Strauss faisait jouer sa *Vie et actions de Faust,* l'opéra de Spohr fut représenté avec succès à Francfort en 1818. Depuis lors, il s'est maintenu pendant plus de trente ans au répertoire des grandes scènes d'Allemagne sans rien perdre de la faveur du public. Il fut joué notamment avec succès à Berlin, où le célèbre chanteur Devrient brilla dans le rôle de Faust, et à Londres où l'auteur se rendit pour en diriger l'exécution. En 1830 enfin, la France put entendre cette œuvre si vantée : la troupe d'opéra allemand dirigée par Rœckel qui vint donner des représentations à Paris, salle Favart, joua le 20 avril le *Faust* de Spohr.

Mais il faut connaître le drame avant de parler de la musique. Faust rajeuni, enrichi, jouit depuis longtemps des avantages que son pacte avec le diable lui a procurés. Mais comme les grands seigneurs et les rois, il s'ennuie. Méphistophélès, de son côté, est las d'être l'écuyer de son esclave, et, pour hâter sa perte, il lui suscite de méchantes affaires qui puissent l'entraîner au crime. Voici Faust : il sort d'un bal et

songe à Roschen, une jeune paysanne dont il s'est amouraché. Il l'enlève bientôt et lui jure amour et fidélité dans un duo dont la situation est la même que celle du *Là ci darem la mano,* de *Don Giovanni*. Le bijoutier Franz, véritable Mazetto, arrive en force, et, l'épée à la main, réclame sa fiancée. Méphistophélès la cache à tous les yeux; Faust et ses amis s'échappent par une trappe, au grand désappointement du bijoutier et de ses compagnons. Roschen reste entre les mains du diable qui la rend, selon toute apparence, à Franz, puisque c'est avec lui que nous la retrouverons plus tard. La décoration change et nous transporte dans le château de Gulf, un seigneur brutal et discourtois qui tient en captivité la belle Künigunde, et la menace d'employer tous les moyens afin d'obtenir le don d'amoureuse merci. Résistance de Künigunde, colère de Gulf; la scène change, on voit une forêt où le comte Hugo chante une cavatine, en manière de harangue, pour engager ses soldats à délivrer Künigunde qu'il veut épouser. Roschen reparaît avec Franz; Méphistophélès les endort et les enlève en faisant marcher le banc de gazon sur lequel ils sont assis. Nous voici de-

vant le château fort de Gulf. Faust et le diable rencontrent Hugo, le comte accepte leurs services, et ils donnent l'assaut à la citadelle qui s'écroule. Künigunde est sauvée, mais Gulf vit encore : le démon s'empare de lui et le jette dans le brasier qui consume son château.

Le second acte s'ouvre par un chœur de sorcières; Faust vient les consulter et leur demande un philtre amoureux. La scène suivante se passe devant l'église où le comte Hugo se marie avec Künigunde; on entend les chants religieux; Franz et Roschen sont encore ensemble, en dépit des artifices d'un lutin maladroit. La noce défile, Faust est invité, Roschen se plaint de la froideur de cet amant et le suit au bal offert par Hugo. Toute la noblesse des environs s'est donné rendez-vous à cette fête. Au milieu du bal, Méphistophélès révèle au comte les coupables entreprises de Faust, et le lui montre aux genoux de Künigunde. Le séducteur offre à la dame le philtre amoureux que les sorcières lui ont remis. Künigunde veut se défendre; mais le poison se glisse dans ses veines.... Hugo tire l'épée, Faust se met en garde, on croise le fer, Hugo tombe frappé à mort. Méphistophélès a détourné son

épée. Inutile de signaler la ressemblance de cette scène, qui termine le second acte, avec celle de *Don Juan*. Faust échappe à la colère des amis du comte, mais il est en proie au remords! Roschen, désespérée, se jette à la rivière; Künigunde veut poignarder son séducteur, Méphistophélès l'arrête, et, saisissant Faust par les cheveux, il l'entraîne en enfer. — Voilà le beau poëme sur lequel Spohr n'a pas craint d'écrire sa musique : cet ingénieux imbroglio est de la façon du poëte allemand C. Bernard.

En dépit de l'épithète qu'il lui a donnée, l'œuvre de Spohr n'a rien de romantique. La musique du maître allemand, en général assez peu mélodieuse, et d'un travail harmonique très-serré dans les parties vocales comme dans l'orchestre, est pleine de formes classiques, scolastiques même, de tours de chant en usage dans le siècle dernier.

Cet opéra débute par une ouverture savamment écrite, et qui aurait besoin d'une exécution foudroyante pour produire quelque effet : vers le milieu se trouve un *andante* dont les entrées en imitation ne manquent pas d'élégance, mais tout le morceau a un caractère plus

instrumental que dramatique. Le duo d'introduction entre Faust et le démon, précédé de récitatifs à l'italienne et écrit lui-même dans ce genre, n'accuse pas assez la figure des personnages; du reste, c'est un reproche général à faire à Spohr que de n'avoir pas su donner au démon une teinte différente des autres rôles. Le duo d'amour entre Faust et Roschen est d'une mélodie expressive; le docteur séduirait bientôt le cœur de la jeune fille si le jaloux Franz n'arrivait avec ses amis et ne défiait son rival : cette scène est traitée avec assez d'éclat et de vigueur.

Le tableau suivant nous transporte au château de Gulf. L'air de Künigunde captive est gracieux à son début, et l'*agitato* renferme un bon mouvement d'orchestre. L'air que chante Hugo pour exhorter ses partisans à délivrer sa bien-aimée forme la contre-partie de la scène précédente : il est écrit avec chœurs et commence largement, mais le trait en roulades qui le termine est d'un goût suranné. Le trio qui suit entre Roschen, Franz et Méphistophélès est un des jolis morceaux de la partition : le dialogue des deux amoureux est gracieusement accompagné par un trait de violon entrecoupé des langoureux soupirs du

hautbois. La jolie phrase du diable évoquant le sommeil se détache sur un doux bruissement de l'orchestre : les amoureux cèdent au pouvoir du démon et s'endorment : tout se tait, les mille bruits de la nuit se perdent dans l'espace. Enfin, le finale du premier acte est une page importante qui ne manque pas d'éclat : aussi produisit-il beaucoup d'effet lors de la représentation de l'ouvrage à Paris.

Toute la scène de sorcellerie qui ouvre le second acte est d'une bonne couleur : le chœur des sorcières est d'une originalité suffisante, et le changement de mesure qui fait passer alternativement la mélodie de 2/4 à 3 temps a quelque chose de bizarre et de fantastique. Au tableau suivant, nous sommes devant l'église où se célèbre le mariage du comte Hugo et de Künigunde : le chœur religieux, à l'imitation des chorals protestants, est d'un bel effet. La jeune Roschen chante ensuite une cavatine en *sol mineur* d'une forme élégante et d'une harmonie pleine de délicatesse.

L'air de Faust qui suit renferme une jolie phrase : *Ma di Rosa il dolce amore*, mais il se lance bientôt dans une série de roulades tout à

fait hors de saison. Spohr, comme plus tard Schumann, a écrit le rôle de Faust pour voix de baryton. Jusqu'ici rien de mieux; le timbre du baryton convient autant que celui du ténor au caractère du rôle, mais il semble singulièrement exagéré de le faire rouler jusqu'au *contre-mi bémol* [1]; Schumann, au contraire, a su se garder de cet écueil. La grande scène du bal n'a qu'à-demi inspiré le compositeur : le dialogue du début entre Hugo et sa femme est tendre et langoureux; les airs de danse sont gracieux, mais la catastrophe finale, le défi d'Hugo et son duel avec Faust ne sont pas rendus d'une façon assez saisissante. Le rôle du diable n'est pas assez mis en relief; il n'agit plus, il chante une partie, il ne semble pas diriger cette scène de meurtre le rire et le sarcasme aux lèvres : ce n'est plus le démon.

On peut faire le même reproche à l'air que Méphistophélès chante après cette grande scène : il est diabolique d'intonation et de facture et ne l'est pas de caractère. Il y a encore de beaux accents dans le finale, des phrases touchantes,

[1] Une seule fois il est vrai, et à l'extrémité d'un rapide arpége descendant. Du reste, quelques mesures plus loin, Spohr fait triller son héros sur un *sol* grave.

celle de Roschen entre autres, *Chi l'amato ben m'addita?* mais l'auteur n'a pas rencontré la puissante inspiration qu'il eût fallu pour retracer en musique la ruine de Faust, la perte éternelle de l'homme qui s'est donné au démon.

Telle est, esquissée à grands traits, cette œuvre qui fut longtemps le seul opéra de *Faust* connu et admiré. Elle est intéressante à étudier. D'une mélodie souvent un peu courte et dépourvue d'originalité, d'un travail d'harmonie très-curieux, mais parfois trop savant, cet opéra s'adresse aux érudits en musique bien plutôt qu'à la masse du public. Il n'est pas non plus exempt du défaut qu'on a souvent reproché à l'auteur et qui consiste à accumuler des harmonies disparates dans le plus court espace possible, de manière à faire quelquefois passer trop d'accords différents sous une seule note de la mélodie. Le *Faust* de Spohr est antérieur au *Freyschütz* de huit années, et pourtant il existe entre ces deux œuvres un air de parenté qu'on peut expliquer par le goût des combinaisons nouvelles que Spohr se plaisait à tenter comme Weber.

Pour le juger d'un mot, *Faust* est l'ouvrage d'un artiste dont le tempérament et les facultés

convenaient beaucoup moins au théâtre qu'à la musique instrumentale, à la symphonie. En effet, bien qu'il renferme quelques belles pages, son opéra est en général dépourvu d'élan, de contrastes, de variété, de ce qui donne la vie à la musique et surtout à la musique dramatique. Et pourtant *Faust* est, avec *Jessonda,* le meilleur ouvrage lyrique qu'il ait produit.

« *Faust!* grand sujet, digne d'inspirer une muse germanique, écrivait Fétis lors de la représentation à Paris[1]. Mais *Faust,* pour les Français, c'est l'ouvrage de Gœthe, avec ses beautés, ses défauts, le vague de son style et l'exagération de ses idées. Ce sont les caractères fortement tracés et les situations intéressantes, bien qu'invraisemblables, qui distinguent cette création, qu'on désire voir au théâtre. Malheureusement rien de tout cela ne se trouve dans l'informe *libretto* dont Spohr a écrit la musique... Une musique très-forte pouvait seule lutter contre les désavantages d'un canevas semblable, malheureusement je suis forcé d'avouer que celle de *Faust* n'est pas ce qu'il

[1] C'était Uetz qui remplissait le rôle de Faust, et Génée celui de Méphistophélès. Le célèbre ténor Haitzinger chantait Hugo, Mme Fischer jouait Künigunde et Mlle Roland Roschen.

fallait : elle n'a point justifié la haute réputation de son auteur, et j'ai peine à me persuader que ce soit là l'ouvrage dont j'ai lu tant d'éloges. Et qu'on ne croie point qu'il soit ici question d'une de ces compositions dont le genre nouveau, les combinaisons intriguées et les hardiesses demandent du temps pour être comprises; car, hormis quelques modulations trop précipitées, rien n'est plus simple ni moins neuf que cette musique. D'un artiste tel que Spohr, habitué à manier les masses instrumentales, et de qui j'ai entendu à Londres une symphonie remplie de beaux effets, j'espérais une ouverture vigoureuse, analogue à la nature du sujet, et croyais n'avoir à redouter que quelques germanismes un peu trop hardis; au lieu de cela, j'ai entendu une symphonie à l'ancienne manière, d'un style plutôt gai que triste, remplie de formules usées, et qu'on aurait prise pour l'ouverture d'un opéra bouffon, si le titre de l'ouvrage n'avait été sur l'affiche.... En résumé, *Faust* n'a point justifié les espérances qu'il avait fait naître. »

D'autre part, Mendelssohn, arrivant l'année suivante à Paris, et pressé par son père de choisir un livret d'opéra français à défaut de poëme

allemand qui fût à son gré, lui répondait dans sa lettre du 19 novembre 1831 : « ... Le succès que ces sujets-là (*la Muette* et *Guillaume Tell*) ont dans toute l'Allemagne ne tient certainement pas à ce qu'ils sont bons ou dramatiques, car *Guillaume Tell* n'est ni l'un ni l'autre, mais bien à ce qu'ils viennent de Paris et qu'ils y ont plu. Assurément il est un chemin à prendre pour être apprécié en Allemagne, c'est celui qui passe par Paris et Londres; toutefois ce n'est pas le seul, comme le prouve non-seulement tout Weber, mais Spohr lui-même dont le *Faust* est maintenant mis ici au rang de la musique classique et sera donné la saison prochaine au grand opéra de Londres... »

Quelques années après avoir été joué à Paris en allemand, cet opéra fut chanté à Marseille en français. Il avait été traduit par le directeur du théâtre, Clérisseau, et par un artiste de l'orchestre, de Groot, le père de M. Ad. de Groot qui fut chef d'orchestre au Châtelet et au Vaudeville. Hébert, le mari de Mme Hébert-Massy, jouait Faust; Potet, Méphistophélès, et Mme Margueron, Rose. Pour rompre la monotonie de l'ouvrage, le directeur avait eu l'idée d'y intro-

duire des airs de danse, et de Groot se chargea de les composer, tout en gardant l'incognito. L'opéra ne réussit qu'à moitié, la musique de danse fit florès. Et tout le public marseillais de s'extasier, de déclarer que jamais Spohr n'avait rien composé d'aussi joli que ces airs de ballet, que c'était la plus charmante page de son opéra, qu'un musicien allemand était seul capable d'écrire d'aussi délicieux airs de danse, etc., etc.... On se garda bien de détromper ces admirateurs enthousiastes, et ils continuèrent de fêter de Groot sous le couvert de Spohr, tout comme on applaudit un jour à Paris *la Fuite en Égypte*, de Pierre Ducré, qu'on n'aurait pas manqué de siffler sous le nom de Berlioz, tout comme nos pères avaient accueilli avec enthousiasme, sous le nom de Gluck, *les Danaïdes*, un chef-d'œuvre qu'ils auraient peut-être dédaigné s'il eût été signé de Salieri. Il y a beau jour que La Fontaine a dit :

L'enseigne fait la chalandise.
J'ai vu dans le palais une robe mal mise
Gagner gros : les gens l'avoient prise
Pour maître tel, qui traînait après soi
Force écoutants. Demandez-moi pourquoi.

CHAPITRE V.

Le Faust de Berlioz.

C'est le dimanche 6 décembre 1846, dans un concert de jour donné à l'Opéra-Comique, que fut exécutée la légende dramatique de Berlioz, *la Damnation de Faust* [1]. Cette œuvre signée du nom d'un jeune compositeur, amoureux de la lutte et curieux des obstacles, était la réalisation d'ardentes théories musicales. Ce fut un coup d'éclat, ce ne fut pas un succès. Loin de là, le public habitué à rire de cet artiste échevelé ou de sa prétendue musique, et tout aise de pouvoir se prononcer, sans presque l'écouter, sur une œuvre de cette importance, fit la sourde oreille aux beautés de premier ordre qui abondent dans l'ouvrage et n'en voulut distinguer que les hardiesses pour crier haro sur l'hérétique.

L'œuvre de Berlioz ne saurait être donnée pour une paraphrase exacte du poëme de Gœthe; mais, si elle s'en écarte sensiblement de temps à

[1] Roger chantait le rôle de Faust, Hermann-Léon celui de Méphistophélès, Henri celui de Brander et Mme Duflot-Maillart celui de Marguerite.

autre, si l'auteur, par une omission qu'on ne saurait trop regretter, a passé sous silence des scènes capitales, telles que la prison ou l'église, si, renonçant au rôle de Valentin, il se privait par là des admirables épisodes du duel et de la mort du soldat expirant en maudissant sa sœur, en revanche, il a traité certaines situations négligées des compositeurs qui l'avaient précédé comme de ceux qui devaient le suivre, et il a su composer lui-même un poëme, tant copié sur l'original que de fantaisie, auquel on ne saurait nier deux qualités essentielles, la couleur et la vie.

Quand Berlioz publia sa partition pour orchestre de *la Damnation de Faust*, il fut pris d'un remords de conscience et voulut se justifier d'en avoir usé si librement avec le poëme original. Voici ce qu'il dit dans son avant-propos : « Le titre seul de cet ouvrage indique qu'il n'est pas basé sur l'idée principale du *Faust* de Gœthe, puisque, dans l'illustre poëme, Faust *est sauvé*. L'auteur de *la Damnation de Faust* a seulement emprunté à Gœthe un certain nombre de scènes qui pouvaient entrer dans le plan qu'il s'était tracé, scènes dont la séduction sur son esprit était irrésistible. Mais fût-il resté fidèle à la pensée de

Gœthe, il n'en eût pas moins encouru le reproche, que plusieurs personnes lui ont déjà adressé (quelques-unes avec amertume), d'avoir *mutilé un monument*.

» En effet, on sait qu'il est absolument impraticable de mettre en musique un poëme de quelque étendue, qui ne fut pas écrit pour être chanté, sans lui faire subir une foule de modifications. Et de tous les poëmes dramatiques existants, *Faust*, sans aucun doute, est le plus impossible à chanter intégralement d'un bout à l'autre. Or, si tout en conservant la donnée du *Faust* de Gœthe, il faut, pour en faire le sujet d'une composition musicale, modifier le chef-d'œuvre de cent façons diverses, le crime de lèse-majesté du génie est tout aussi évident dans ce cas que dans l'autre et mérite une égale réprobation..... »

Ces scrupules, pour être exagérés, font honneur à Berlioz, mais il n'avait que faire de se justifier : c'était son droit, sinon son intérêt, d'arranger à sa guise le drame original. De plus il se trompe en assurant qu'il est impraticable de mettre en musique, sans le mutiler, un poëme qui n'a pas été fait pour être chanté, et surtout *Faust*. Schumann a victorieusement prouvé le contraire.

Il est intéressant de savoir comment Berlioz conçut le projet d'écrire la musique de *Faust* et dans quelles circonstances il la composa. Lui-même le raconte tout au long dans ses *Mémoires*, mais bien auparavant, il avait eu l'idée d'écrire un ballet de *Faust*, et le 12 novembre 1828, il avait même adressé à ce sujet une lettre au vicomte de La Rochefoucauld. « Le jury de l'Académie royale de Musique, disait-il en substance, a reçu, il y a deux mois, un ballet de *Faust*. M. Bohain, qui en est l'auteur, désirant lui fournir l'occasion de se produire sur la scène de l'Opéra, lui a confié la composition de la musique de son ouvrage.... Il a mis en musique la plus grande partie des poésies du drame de Gœthe, il a la tête pleine de *Faust*, et si la nature l'a doué de quelque imagination, il croit qu'il lui est impossible de rencontrer un sujet sur lequel il puisse se développer avec plus d'avantages [1]. » Ce fut là, sans nul doute, l'origine secrète de sa grande légende dramatique.

Voyons maintenant ce qu'il en dit dans ses *Mémoires* officiels, où il ne souffle mot de ces es-

[1] Lettre résumée dans un catalogue d'autographes dressé par Laverdet, 30 mars 1863.

pérances passées ni de sa démarche infructueuse auprès de M. de La Rochefoucauld.

..... Ce fut pendant ce voyage en Autriche, en Hongrie, en Bohême et en Russie que je commençai la composition de ma légende de *Faust*, dont je ruminais le plan depuis longtemps. Dès que je me fus décidé à l'entreprendre, je dus me résoudre aussi à écrire moi-même presque tout le livret; les fragments de la traduction française du *Faust* de Gœthe par Gérard de Nerval, que j'avais déjà mis en musique vingt ans auparavant, et que je comptais faire rentrer, en les retouchant, dans ma nouvelle partition, et deux ou trois autres scènes écrites sur mes indications par M. Gandonnière, avant mon départ de Paris, ne formaient pas dans leur ensemble la sixième partie de l'œuvre.

J'essayai donc, tout en roulant dans ma vieille chaise de poste allemande, de faire les vers destinés à la musique. Je débutai par l'invocation de Faust à la nature, ne cherchant ni à traduire, ni même à imiter le chef-d'œuvre, mais à m'en inspirer seulement et à en extraire la substance musicale qui y est contenue. Et je fis ce morceau qui me donna l'espoir de parvenir à écrire le reste :

Nature immense, impénétrable et fière!
Toi seule donnes trève à mon ennui sans fin!
Sur ton sein tout-puissant je sens moins ma misère,
Je retrouve ma force et je crois vivre enfin.
Oui, soufflez, ouragans; criez, forêts profondes;
Croulez, rochers; torrents, précipitez vos ondes!
A vos bruits souverains ma voix aime à s'unir.
Forêts, rochers, torrents, je vous adore! Mondes
Qui scintillez, vers vous s'élance le désir
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée
D'un bonheur qui la fuit.....

Une fois lancé, je fis les vers qui me manquaient au fur et à mesure que me venaient les idées musicales, et je composai ma partition avec une facilité que j'ai bien rarement éprouvée pour mes autres ouvrages. Je l'écrivais quand je pouvais et où je pouvais; en voiture, en chemin de fer, en bateau à vapeur, et même dans les villes, malgré les soins divers auxquels m'obligeaient les concerts que j'avais à y donner. Ainsi dans une auberge de passage, sur les frontières de la Bavière, j'ai écrit l'introduction « *Le vieil hiver a fait place au printemps.* » A Vienne, j'ai fait les scènes des bords de l'Elbe, l'air de Méphistophèlès « *Voici des roses* » et le ballet des Sylphes. J'ai dit à quelle occasion et comment je fis en une nuit, à Vienne également, la marche sur le thème hongrois de Rakoczy. L'effet extraordinaire qu'elle produisit à Pesth, m'engagea à l'introduire dans ma partition de *Faust,* en prenant la liberté de placer mon héros en Hongrie au début de l'action, et en le faisant assister au passage d'une armée hongroise à travers la plaine où il promène ses rêveries.....

A Pesth, à la lueur du bec de gaz d'une boutique, un soir que je m'étais égaré dans la ville, j'ai écrit le refrain en chœur de la *Ronde des Paysans.*

A Prague, je me levai au milieu de la nuit pour écrire un chant que je tremblais d'oublier, le chœur d'anges de l'apothéose de Marguerite :

Remonte au ciel, âme naïve
Que l'amour égara.

A Breslau, j'ai fait les paroles et la musique de la chanson latine des étudiants « *Jam nox stellata velamina pandit.* »

De retour en France, étant allé passer quelques jours près de Rouen à la campagne de M. le baron de Malleville, j'y composai le grand trio « *Ange adoré, dont la céleste image.* »

Le reste a été écrit à Paris, mais toujours à l'improviste, chez moi, au café, au jardin des Tuileries, et jusque sur une borne du boulevard du Temple. Je ne cherchais pas les idées, je les laissais venir, et elles se présentaient dans l'ordre le plus imprévu. Quand enfin l'esquisse entière de la partition fut tracée, je me mis à retravailler le tout, à en polir les diverses parties, à les unir, à les fondre ensemble avec tout l'acharnement et toute la patience dont je suis capable, et à terminer l'instrumentation qui n'était qu'indiquée çà et là. Je regarde cet ouvrage comme l'un des meilleurs que j'aie produits; le public jusqu'à présent paraît de cet avis.

Il s'agit là bien entendu du public étranger et non pas du public français [1]. De l'aveu même de Berlioz, rien ne le blessa plus profondément dans toute sa carrière d'artiste que notre profonde indifférence à l'égard de cette œuvre admirable, que l'Allemagne a mainte fois entendue et applaudie dans son entier, tandis que nous sommes encore réduits à n'en connaître que de courts fragments [2].

[1] Lorsque cette étude a été rédigée et publiée, le *Faust* de Berlioz était aussi inconnu à Paris que l'est encore aujourd'hui celui de Schumann; en la republiant aujourd'hui, j'ai tenu, on comprendra facilement pourquoi, à n'y pas changer un mot.

[2] Depuis la première exécution jusqu'en 1869, on n'avait pu entendre que deux fois à Paris des fragments de *la Damnation de Faust*. Le 15 avril 1849, le Conservatoire avait exécuté le chœur et le ballet des Sylphes suivis de la Marche hongroise. Le 7 avril 1861, il avait donné de nouveaux extraits : un air de Méphistophélès, le chœur des Sylphes durant le sommeil de Faust, la valse des Sylphes et le double chœur des étudiants et des soldats. Cette

Au début de la première partie, Faust erre au milieu des plaines de Hongrie, chantant un hymne au printemps qui renaît, au soleil qui se lève, dans une mélodie charmante qu'accompagne un suave murmure d'orchestre, le doux concert de la nature qui s'éveille. « Le fleuve et les ruisseaux sont délivrés de leurs glaces par le doux et vivifiant regard du printemps; dans le vallon verdoie le bonheur d'espérance; le vieil hiver, dans sa faiblesse, s'est retiré sur les âpres montagnes; de là, il n'envoie, en fuyant, que d'impuissantes giboulées de grésil perlé, qui sillonnent la plaine verdoyante; mais le soleil ne laisse plus rien de blanc; partout s'éveille le mouvement et la vie;

exécution eut peu de succès et causa beaucoup de tapage. Scudo, qui s'était de tout temps fait remarquer par son animosité contre l'auteur, déclara que « jamais on ne réentendrait pareille musique en pareil lieu. » En 1869 enfin, M. Litolff fit entendre aux concerts de l'Opéra la valse des Sylphes et le menuet des Follets : on se rappelle encore la surprise du public à l'audition de ses merveilles de grâce. Peu après, M. Reyer fit applaudir l'air du démon et la scène du sommeil de Faust dans le beau festival qu'il organisa à l'Opéra en l'honneur de Berlioz. Depuis lors ces pages sont connues et admirées de tous les artistes. Le Conservatoire vient de rejouer cette année même tous les fragments qu'il avait donnés il y a onze ans. Cette fois, c'est un grand succès. Cette réapparition de Berlioz au Conservatoire est un fait capital : il sied à la Société des Concerts de poursuivre envers ce grand artiste l'œuvre de réparation commencé par MM. Litolff et Reyer. (Février 1872.)

tout s'anime de couleurs nouvelles; cependant les fleurs manquent dans la campagne : elle se couvre, en échange, d'une foule parée..... Même sur les lointains sentiers de la montagne brillent à nos yeux les vêtements de fête. J'entends déjà le tumulte du village : c'est ici le vrai ciel du peuple; grands et petits poussent des cris de joie; ici je suis homme, ici j'ose l'être. »

Suit un charmant tableau symphonique. Mille rumeurs agrestes arrivent à notre oreille jusqu'à ce qu'éclate, franche et joyeuse, une ronde de paysans. Cette gaieté bruyante arrache au malheureux un soupir de regret, qui s'exhale dans une phrase toute mélancolique. Enfin des troupes passent au loin faisant sonner leurs fanfares guerrières. Berlioz n'a pas eu grand remords (il le confesse lui-même) de changer ainsi le lieu de l'action pour pouvoir y insérer la belle marche de Rakoczy, si populaire en Hongrie. A quoi bon lui reprocher ce caprice, puisqu'il nous a valu un morceau de cette valeur et aussi admirablement orchestré?

Nous voici à la seconde partie. Faust est dans son laboratoire, au milieu des in-folio, des astrolabes et des cornues, avide de savoir et las de

vivre. Il va porter la coupe de mort à ses lèvres quand résonne le chant de la fête de Pâques. « Oh ! retentissez encore, doux cantique du ciel ! s'écrie le sceptique laissant échapper le poison, mes larmes coulent, la terre m'a reconquis ! » Cette scène, tirée textuellement du poëme de Gœthe, est de toute beauté : la désillusion et l'ardeur du savant y sont peintes de main de maître. L'apparition du démon est traitée en quelques mesures très-colorées, et, sitôt le pacte conclu, le démon transporte son seigneur et maître à la taverne d'Auerbach.

Ici Berlioz a agi plus résolûment que M. Gounod ne fit plus tard. Il a pris telles quelles scène et chanson, et les a traduites. Et cette manière de faire lui a réussi, du moins en grande partie. Le chœur des buveurs est d'un entrain irrésistible ; puis cédant à la demande de ses compagnons, Brander, déjà titubant, chante à plein gosier ses couplets du Rat, lourds et avinés comme il sied à pareils ivrognes. A peine la foule émue par cette oraison funèbre a-t-elle prononcé son lamentable *Requiescat in pace !* que commence une fugue échevelée sur le mot *Amen*, plaisanterie musicale de Berlioz, tout joyeux de donner un

bon coup de patte à ses détracteurs, la plupart défenseurs acharnés de la fugue classique. Et afin que nul n'en ignore : « Écoute, ricane Méphistophélès, tu vas voir la bestialité dans toute sa candeur. » La fugue terminée, le diable lance au nez des buveurs ébahis sa bizarre chanson de la Puce. Ici seulement l'auteur a faibli : il aurait fallu que le refrain du diable fût plus strident, plus âpre.

Sous le titre *Bosquets et Prairies au bord de l'Elbe*, Berlioz a transcrit la fin de la scène troisième, et il a composé sur ce délicieux sujet une merveille d'inspiration gracieuse et féerique. La mélodie que le diable murmure à l'oreille de Faust est d'une suavité pénétrante. Quand au chœur des Gnomes et au ballet des Sylphes, ils défient toute description par la parole. « Il sommeille, dit le diable. C'est bien, enfants de l'air, tendres esprits : vous l'avez fidèlement endormi par vos chants. Je vous suis obligé de cette symphonie. Tu n'es pas encore homme à tenir le diable enchaîné. Faites voltiger autour de lui d'aimables songes ; plongez-le dans une mer d'illusions... A présent, Faust, poursuis tes rêves, jusqu'au revoir. » Mais Faust a entrevu la douce

image de Marguerite à travers ses songes. « Procure-moi quelque chose du trésor de cet ange; mène-moi dans le lieu où elle repose; procure-moi un mouchoir qui ait couvert son sein, une jarretière de ma mignonne. » Et le démon l'entraîne en se mêlant aux groupes de soldats et d'étudiants qui s'en vont chantant la guerre et l'amour.

Jam nox stellata velamina pandit; nunc bibendum et amandum est! Vita brevis fugaxque voluptas. Gaudeamus igitur, gaudeamus!

Nobis subridente lunâ, per urbem quærentes puellas eamus! ut cras, fortunati Cæsares, dicamus : Veni, vidi, vici! Gaudeamus igitur, gaudeamus!

La nuit tombe, tambours et clairons sonnent la retraite, Faust pénètre dans la chambre de la jeune fille. Quelle ravissante cantilène, quelle traduction inspirée de ce verset si plein d'aspirations amoureuses! « Salut, doux crépuscule qui pénètre dans ce sanctuaire! Empare-toi de mon cœur, douce peine d'amour, qui te nourris avec langueur de la rosée de l'espérance! Comme respire alentour le sentiment de la paix, de l'ordre, du contentement! Dans cette pauvreté, quelle abondance! Dans cette prison, quelle félicité!...

O main chérie, main divine, par toi la cabane devient un parvis céleste. Et ici..... (*Il soulève un rideau du lit.*) Quel frisson de volupté me saisit! Ici je pourrais m'arrêter des heures entières. Nature, ici, dans des songes légers tu achèves de former cet ange né sur la terre; ici reposa cette enfant, au tendre sein, rempli de chaleur et de vie; et ici, avec une sainte et pure activité, se développa l'image des dieux. Et toi, qu'est-ce qui t'amène! Que je me sens profondément ému! Que viens-je chercher ici! Pourquoi ton cœur est-il oppressé? Misérable Faust, je ne te connais plus. Ici suis-je enveloppé d'une vapeur enchantée? Je courais à la jouissance, et je me perds en amoureuses rêveries! Sommes-nous le jouet de chaque impression de l'air? Et, si elle entrait tout à coup, comme tu expierais ton audace! Ah! le grand Jean serait bien petit! Il se fondrait aux pieds de la jeune fille. »

Marguerite entre, le cœur troublé et la tête enfiévrée. Elle chante pour distraire sa pensée, elle chante une vieille ballade aux formes archaïques dont les dernières paroles expirent sur ses lèvres comme un doux baiser. Ici reparaît le poëme de Berlioz : toute la fin de cette partie,

sauf la sérénade et le dialogue des amoureux, est de son invention. Sur un signe du démon, les Follets viennent voltiger à la porte de Marguerite (quelle page ravissante que ce menuet, digne pendant du ballet des Sylphes!) et Méphistophélès roucoule de sa voix railleuse une sérénade endiablée. Faust et Marguerite restent seuls, enivrés par ces délicieuses cantilènes, et Faust laisse exhaler son amour dans une phrase d'une passion extrême. Les bras s'enlacent, les voix s'unissent dans un élan admirable, cri suprême de deux êtres fous d'amour.... Le démon surgit. « Partons, crie-t-il, les voisins accourent, la mère arrive! » Et le trio final éclate, superbe d'emportement, de passion et de joie satanique. Quels regrets amers dans la phrase de Faust : « Adieu donc, belle nuit! » Mais le danger presse, le tumulte augmente et le démon entraîne Faust, laissant la malheureuse fille éperdue d'amour, en butte aux impitoyables quolibets de la foule qui clabaude sous la fenêtre.

Au début de la quatrième partie, Marguerite est dans sa chambre, pleurant, désespérée, attendant, anxieuse, que le bien-aimé reparaisse.

« Ma paix est perdue, mon cœur est navré, je ne la retrouverai jamais, jamais, jamais ! » Elle s'assied à son rouet et murmure une mélodie pleine d'angoisse. « C'est lui seul que je guette par la fenêtre ! C'est lui seul que je cherche hors de la maison ! » Et la musique devient plus fière, comme la passion de Marguerite se réveille au souvenir de son brillant seigneur ; un plaintif écho de ce premier amour passe à travers l'orchestre et la jeune fille court à la fenêtre : « Mon sein, qui palpite, s'élance après lui. Ah ! si je pouvais le saisir, et le garder, et le couvrir de baisers, comme je voudrais.... Sous ses baisers il faudrait mourir ! » On entend au loin les derniers refrains des étudiants, le dernier écho de la retraite. La nuit tombe. Tout rappelle à la malheureuse enfant le doux souvenir de cette soirée sans lendemain. « Il ne vient pas ! » s'écrie-t-elle, et elle glisse à terre à demi-morte de remords et d'angoisse.

Dans le morceau suivant, *Forêts et Cavernes,* le musicien s'est inspiré de la belle invocation à la nature qui se trouve dans la même scène du poëme. « Esprit sublime, tu m'as donné tout ce que demandait ma prière. Ce n'est pas

en vain que tu as tourné vers moi ton visage au sein de la flamme. Tu m'as donné pour empire la magnifique nature, la force de la sentir, d'en jouir.... Oh! je sens maintenant qu'il n'est pour l'homme rien de parfait. A côté de ces délices, qui m'approchent des dieux de plus en plus, tu m'as donné un compagnon dont je ne puis déjà plus me passer, bien que, par sa froideur et son insolence, il me ravale à mes propres yeux et qu'il réduise tes dons au néant par un souffle de sa bouche. Il attise incessamment dans mon sein une ardeur furieuse pour cette beauté. Ainsi je cours avec ivresse du désir à la jouissance, et, dans la jouissance, je soupire après le désir. »

L'air désespéré de Faust traduit de la façon la plus admirable ce cri brûlant, cette ardente aspiration aux jouissances infinies. Mais le démon survient, qui retrace au docteur, sur des accords d'une couleur sinistre, les remords de la bien-aimée, son crime, son emprisonnement, sa mort prochaine. « A moi, Vortex, Giaour! » crie le diable, et tous deux, montés sur les noirs chevaux, se lancent à travers l'espace. C'est la course à l'abîme. Ici, Berlioz donne champ libre

à ses imaginations les plus audacieuses. Course effrénée des cavales d'enfer, conjurations des sorcières, exclamations folles de Faust, ricanements du diable, il peint tout dans un effroyable déchaînement des masses orchestrales.

Pour finir, deux pages d'une violence et d'un charme extrême, formant ainsi un contraste absolu. *Pandœmonium,* c'est l'enfer avec ses grincements sinistres, avec ses joies dévorantes, c'est le triomphe du démon saisissant sa proie de ses griffes crochues; *le Ciel,* c'est la jouissance pure et ineffable, c'est l'apparition de la misérable pécheresse, c'est le divin concert des anges rappelant au bienheureux séjour Marguerite, leur sœur, purifiée par le repentir.

La Damnation de Faust, on finira par le reconnaître, est une œuvre de la plus grande valeur. Berlioz a été servi, dans cette périlleuse tentative, par une imagination des plus riches, que surexcitaient encore la grandeur de l'œuvre et l'idéale beauté du modèle. Alors même qu'il s'éloigne du texte original, et que, combinant à sa façon divers épisodes, il en fait sortir une situation toute différente, telle que la scène d'amour interrompue par l'arrivée du démon, le musicien

se sent encore soutenu par le poëte, et ses inspirations jaillissent aussi riches, aussi grandioses. C'est, à coup sûr, une œuvre digne de figurer dans l'avenir à côté du drame original, et qui, pareille aux dessins de Delacroix, aurait arraché à Gœthe, s'il avait pu l'entendre, une parole d'admiration. Comme elle eût été la bienvenue à Paris ! Comme cet encouragement, venant de si haut, eût apporté au compositeur une bien juste consolation des critiques et des railleries auxquelles il était en butte ! Par malheur, Gœthe était mort depuis longtemps quand le musicien français produisit son œuvre, et rien ne vint le soutenir dans cette épreuve que la conviction d'avoir fait, par son travail, œuvre de véritable artiste, que la rare jouissance d'avoir été, durant cette fréquentation assidue, le pieux disciple de ce maître illustre.

CHAPITRE VI.

Le Faust de Schumann.

Faust est — avec *Manfred*, avec *la Vie d'une Rose*, avec *Geneviève*, avec *le Paradis et la Péri*, — un des chefs-d'œuvre de Schumann; malheureusement il n'eut pas le temps de l'achever. C'était son œuvre favorite. Il s'en était occupé dès l'âge de treize ans, et il y revenait avec amour aux moments où il se sentait le mieux inspiré. C'est qu'en effet peu de sujets offraient à son génie éminemment poétique une source plus vive d'inspirations gracieuses ou fantastiques. Nul, mieux que lui, n'aurait su peindre le caractère tourmenté du docteur ou la douce figure de Marguerite; nul n'aurait su prêter au démon une couleur plus satanique. Mais c'était surtout le second *Faust*, œuvre toute d'idéal et de fantaisie, qui devait charmer et inspirer sa nature encline au mystère et à la rêverie. Aussi s'est-il élevé à une grande hauteur dans cette interprétation, par lui seul tentée, des conceptions vivantes ou abstraites du poëte. Plusieurs des morceaux les plus

remarquables de cette seconde partie ont été écrits par le compositeur au milieu de la tourmente de 1848 qui, par un phénomène singulier, semble avoir donné un nouveau nerf à ses facultés créatrices. « J'ai bien à remercier Dieu, écrivait-il alors à F. Hiller, de ce qu'il me laisse, en des temps pareils, le courage et la faculté de travailler! » Et ailleurs : « Poursuivons notre œuvre tant qu'il reviendra au moins un jour [1]. »

Ainsi fit-il. Vers 1850, il parvint enfin à terminer non son ouvrage entier, mais bien la seconde partie. Il écrivit alors les deux derniers morceaux, et jugeant, comme par un douloureux pressentiment, qu'il n'aurait pas le temps de compléter la première partie de son œuvre, il réunit les divers fragments qu'il avait mis en musique et les fit précéder d'une grande introduction instrumentale. « J'ai beaucoup travaillé dans ces derniers temps, écrit-il sur la fin de 1853 à M. Strackerjan, jeune officier grand amateur de musique. J'ai écrit une ouverture de *Faust*,

[1] Notice de M. Ernouf sur Schumann (*Revue contemporaine*, 31 janvier 1864). Il n'existe encore en français que deux travaux complets sur Schumann : celui de M. Ernouf qui, le premier en France, a rendu hommage au musicien de génie, et la grande biographie de Wasieleswki, qui a paru dans *le Ménestrel*, traduite d'une façon très-fantaisiste par M. F. Herzog.

couronnement de l'édifice d'une suite de scènes tirées de la tragédie. » Ne semble-t-il pas, à voir cette œuvre inachevée, qu'il y ait là comme une cruelle ironie du sort, qui, de tant de compositeurs, impose précisément silence à celui-là qui comprenait le mieux les conceptions du poëte, qui pensait pour ainsi dire ses pensées et les traduisait avec génie dans la langue inimitable de la musique?

Ce n'est pas une légende dramatique que Schumann a prétendu écrire, moins encore un opéra : il a pris tout uniment le poëme, le texte même du maître, et l'a mis en musique. Pas de façon de procéder plus simple; il n'en était pas non plus qui pût mieux servir le musicien; aussi son œuvre est-elle mieux qu'une traduction, c'est une véritable transfiguration musicale du drame de Gœthe. Le *Faust* de Schumann comprend trois parties. La première, malheureusement fort incomplète, ne compte que trois scènes détachées. La deuxième renferme plusieurs fragments du *second Faust;* au début, la scène d'Ariel et des Sylphes, puis différents épisodes : Minuit, la scène des quatre sorcières, le dialogue du docteur avec le Souci, et la mort de Faust.

Enfin, la troisième partie, la seule complète, ne comporte que la scène finale du *second Faust*, mais elle est de beaucoup la plus considérable, grâce aux développements grandioses que lui a donnés le compositeur.

L'ouverture que Schumann a placée en tête de son ouvrage porte bien l'empreinte de son génie. A la fois fière et charmante, pleine de grâce et de terreur, elle donne à merveille comme une vue d'ensemble de cet admirable poëme. Et le musicien, dans ces pages inspirées, écrites sur le tard de la vie, ne semble-t-il pas s'écrier avec le poëte : « Vous revenez à moi, flottantes visions, que, dans ma jeunesse, je vis apparaître un jour à mon regard troublé : puis-je essayer de vous enchaîner aujourd'hui? Mon cœur se sent encore de l'attrait pour cette rêverie. Vous accourez en foule! Eh bien, régnez en souveraines, telles que vous montez autour de moi, du sein des vapeurs et des nuages. J'éprouve les transports de la jeunesse, au souffle magique qui se joue autour de votre cortége [1]. »

[1] Dédicace de *Faust*, placée en tête de la première partie, mais évidemment composée à l'occasion de la seconde, alors que Gœthe était déjà fort avancé en âge.

Les trois scènes du *premier Faust* que Schumann a eu le temps d'écrire sont : la scène du jardin, celle de l'église et Marguerite implorant l'image de la Vierge. Dans chacune de ces pages, il s'est efforcé de traduire l'esprit et même le verbe du poëte. D'autres se livreront sur les mêmes scènes (le Jardin et l'Église) à de plus longs développements appropriés aux exigences de la scène, nul ne mettra dans le premier aveu des deux amants plus de charme voilé et de tendresse infinie, nul n'accablera d'un « *dies iræ* » plus foudroyant le tardif repentir de l'infortunée Marguerite.

La scène du jardin, cette chaste causerie de deux âmes encore pures, est d'une mélodie exquise ; la phrase de Faust s'excusant d'avoir pris la main de la jeune fille est d'une suavité pénétrante, ainsi que la timide réponse de Marguerite. Elle cueille une fleur et l'effeuille, et le doux murmure de l'orchestre accompagne de brûlantes paroles dites à voix basse. « Il m'aime ! » s'écrie-t-elle, et Faust lance avec transport une mélodie admirable qui semble porter au ciel son cri de triomphe. Tout, dans cette musique, tout jusqu'au rire sec du démon, paraphrase

d'une façon inimitable la scène originale, *le Jardin de Marthe.*

FAUST. — Tu m'as reconnu, petit ange, dès que je suis entré dans le jardin?

MARGUERITE. — N'avez-vous pas vu que j'ai baissé les yeux?

FAUST. — Et tu pardonnes la liberté que j'ai prise, ce que ma témérité se permit l'autre jour, comme tu sortais de l'église?

MARGUERITE. — Je fus troublée : cela ne m'était jamais arrivé. Personne ne pouvait médire de moi. « Ah! me disais-je, a-t-il vu dans ta démarche quelque chose de hardi, de malséant? Il semblait d'abord que l'envie lui prît simplement d'agir sans façon avec cette fille. » Je l'avoue cependant, je ne sais quoi commençait à s'émouvoir ici en votre faveur. Mais assurément j'étais bien fâchée contre moi de ne pouvoir être plus fâchée contre vous.

FAUST. — Douce amie!

MARGUERITE. — Laissez un peu! *(Elle cueille une marguerite, et en détache les feuilles une à une.)*

FAUST. — Que veux-tu faire? Un bouquet?

MARGUERITE. — Non; ce n'est qu'un jeu.

FAUST. — Comment?

MARGUERITE. — Allez! vous rirez de moi. *(Elle effeuille la fleur en murmurant.)*

FAUST. — Qu'est-ce que tu murmures?

MARGUERITE, *à demi-voix.* — Il m'aime... il ne m'aime pas.

FAUST. — Douce créature du ciel!

MARGUERITE, *poursuivant.* — Il m'aime... il ne m'aime

pas... il m'aime... ne m'aime pas... *(Avec joie en détachant la dernière feuille.)* Il m'aime!

FAUST. — Oui, mon enfant! Que cette parole de la fleur soit pour toi l'oracle des dieux. Il t'aime! Comprends-tu ce que cela veut dire! Il t'aime! *(Il lui prend les deux mains.)*

MARGUERITE. — Je frissonne.

FAUST. — Oh! ne tremble pas. Que ce regard, que ce serrement de main te disent ce qui est inexprimable. Se donner tout entier et sentir une joie qui doit être éternelle! éternelle!... la fin en serait le désespoir! Non, point de fin! point de fin! *(Marguerite lui serre les mains, se dégage et s'enfuit. Il reste un moment à rêver et il la suit.)*

MARTHE, *approchant.* — La nuit tombe.

MÉPHISTOPHÉLÈS. — Oui, et nous allons partir.

Schumann et le prince Radziwill ont eu seuls l'idée de traiter la scène où Marguerite implore Notre-Dame des Sept Douleurs, en se traînant au pied de l'image sainte. Quelle page admirable ont inspiré au maître de Zwickau les supplications effarées de la pécheresse! D'abord, sa prière est toute pleine d'onction, mais la douleur la torture à la pensée de trouver la mère du Christ inflexible, et elle s'écrie d'une voix haletante : « Viens, sauve-moi de honte et de mort. Daigne abaisser, ô mère des douleurs! un regard de pitié sur ma détresse. »

Quant à la scène de l'église, Schumann en a

fait une création intraduisible. Jamais la musique n'a exprimé avec plus de force l'ardent repentir de la fille coupable, les railleuses et brûlantes imprécations du démon. Et lorsque éclatent les foudroyants appels du chœur, il semble que la terre s'entr'ouvre, prête à engloutir la malheureuse victime, si pure encore en sa flétrissure.

Après ces tableaux d'une couleur passionnée et terrifiante, l'auteur s'abandonne dans la scène d'Ariel et des Sylphes à ses inspirations les plus rêveuses. Les arpéges voilés de la harpe nous transportent aux régions éthérées, où la douce voix du génie nous enchante par ses suaves cantilènes. C'est la scène même qui ouvre le second *Faust : Un site agréable*. A peine la voix d'Ariel s'est-elle éteinte, que le docteur sort de son rêve étrange et chante un cantique d'actions de grâces au jour qui naît, à la nature qui se réveille : cette mélodie exquise est délicieusement accompagnée par les altos et les violoncelles. Mais le doute renaît en cette âme troublée, et la musique, changeant de caractère, peint à notre oreille ses désirs inassouvis, ses angoisses déchirantes.

Minuit. — C'est le triste chant des sorcières, la Dette, l'Indigence, la Misère. C'est le cri de

joie du Souci, qui se glisse là où ses sœurs ne peuvent pénétrer. « La porte est fermée, nous ne pouvons entrer. C'est la demeure d'un riche; nous ne voulons pas y entrer. — Vous, mes sœurs, vous ne pouvez pas et n'osez pas entrer : le souci se glisse par le trou de la serrure. » Faust paraît, l'âme en proie à une sourde inquiétude. « N'as-tu jamais connu le souci ? » demande le malfaisant génie. « Non, répond le docteur dans un air plein de chaleur, qu'accompagne un incessant dessin d'orchestre, image du tourbillon de la vie. Je n'ai fait autre chose que courir le monde; je prenais aux cheveux chaque plaisir : ce qui ne me contentait pas, je le laissais aller; ce qui m'échappait, je le laissais courir. Je n'ai fait que désirer et satisfaire mes désirs, puis je souhaitais encore. » Mais le Souci répond sur une mélopée pleine de sourdes menaces : « A celui qu'une fois je possède, le monde entier est inutile. D'éternelles ténèbres descendent sur lui; le soleil ne se lève, ni ne se couche; avec des sens parfaitement sains, en lui l'obscurité réside; eût-il tous les trésors, il ne sait pas en jouir. » Le docteur rit des folles colères du génie, et refuse de reconnaître sa puissance. « Éprouve-la

donc! » s'écrie le Souci qui s'enfuit en lui soufflant au visage, et Faust, aveuglé, se perd en projets insensés, en rêves irréalisables. Cette scène, si abstraite qu'elle soit, a trouvé chez Schumann un musicien à sa hauteur, qui a rendu d'une façon fort émouvante cette lutte de l'homme et du Souci.

La grande cour devant le Palais, telle est la scène que Schumann a littéralement traduite du poëme original, sous ce titre : *la Mort de Faust*. Au début, la fantastique scène du démon évoquant les Lémures et les excitant avec un rire étrange à creuser une tombe, terme fatal de toute existence humaine. Pas n'est besoin de dire de quelle sombre couleur, de quels tons sinistres Schumann a su peindre ce bizarre épisode, aussi bien que l'apparition de Faust, éveillé par le bruit sourd des bêches et sortant du palais en se heurtant contre les piliers de la porte. Déjà sur le bord de la tombe, le docteur se livre aux projets les plus chimériques. Travailler, semer, embellir, construire, voilà les derniers rêves de l'homme qui va mourir. « Qu'il me fût donné de voir un pareil mouvement sur un libre territoire, avec un peuple libre,

et je dirais au moment : « Arrête ! tu es si beau ! » La trace de mes jours terrestres ne peut se perdre dans la suite des siècles... Dans le pressentiment d'une si grande félicité, je goûte le plus beau moment de ma vie ! » Et Faust tombe à la renverse dans la fosse creusée sous ses pas par les fantômes, aux stridents éclats de rire du diable[1].

Le dernier chapitre du *second Faust*, intitulé : *Forêts, rochers, ravins, solitudes*, a fourni à Schumann le canevas de sa troisième partie et lui a inspiré une longue suite de morceaux admirables. Quoi de plus frais que le premier chœur avec ses suaves réponses : « La forêt se balance, les rochers pèsent alentour, les racines se cramponnent, tige contre tige s'élève, flots sur flots jaillissent; la grotte profonde nous abrite; les lions rampent, muets et caressants, autour de nous : ils respectent le lieu consacré, le saint asile de l'amour ! » Quoi de plus inspiré que l'invocation de *Pater extaticus*, avec son dessin de vio-

[1] Schumann a encore écrit une mélodie séparée sur des paroles de *Faust*. On trouvera ce morceau dans les *Mélodies dédiées à la jeunesse*. Ce chant du gardien de la tour n'est autre que le chant de Lyncée au cinquième acte du *second Faust* : « Né pour voir, chargé d'observer, voué à la tour, j'aime ce monde. Je regarde au loin, je vois auprès la lune et les étoiles, la forêt et le chevreuil.... »

loncelles enlaçant la phrase mélodique comme un lierre fleuri les arceaux d'un vieux cloître ? Quel cantique plus plein d'onction que celui de *Pater profundus :* « O Dieu ! apaise mes pensées, éclaire mon cœur qui te cherche ! » Quelle mélodie plus vaporeuse que celle de *Pater seraphicus ?* Quel chant plus plein d'une sainte ardeur que celui des Enfants bienheureux, débutant par une caressante mélodie, éclatant bientôt en un brillant concert, en un brûlant cantique d'actions de grâces : « Dis-nous, père, où nous allons ; dis-nous, bon père, qui nous sommes ? Nous sommes heureux : il est pour tous, il est si doux de vivre ! »

Voici encore une véritable merveille de grâce et de fraîcheur ; c'est le chœur des anges planant dans la région supérieure et portant la partie immortelle de Faust : « Il est sauvé, le noble membre du monde des esprits, il est sauvé du mal. Celui qui toujours travaille, animé de nobles désirs, nous pouvons le délivrer, et, si l'amour même s'intéresse à lui des hautes demeures, la troupe céleste vient à sa rencontre et lui fait un accueil fraternel. » On ne sait quoi préférer, dans cette page merveilleuse, des chants

des anges accomplis ou de ceux des anges novices, du grand ensemble final ou du petit chœur des Enfants bienheureux, un murmure séraphique : « Nous l'accueillons avec joie à l'état de chrysalide; en lui nous obtenons un gage angélique. Enlevez la dépouille qui l'enveloppe : il est déjà grand et beau de la vie sainte. »

Que de beautés éclatantes! Et nous n'en avons pas encore fini avec cette œuvre grandiose. Voici la belle invocation du docteur Marianus, accompagnée par un doux concert de hautbois et de harpes; voici le chœur des Pénitentes, avec sa longue phrase suppliante des trois femmes, la Grande Pécheresse, la Femme Samaritaine, Marie l'Égyptienne, unissant leur repentir et leurs prières. Voici l'invocation suprême de Marguerite, implorant pour Faust la clémence divine : « Daigne, ô daigne! Vierge incomparable, Vierge radieuse, tourner ton visage propice vers mon bonheur! Celui que j'aimai sur la terre, désormais en repos, est de retour.... Entouré du chœur sublime des esprits, le nouveau venu se reconnaît à peine, il soupçonne à peine sa nouvelle vie, que déjà il ressemble à la sainte phalange. Vois comme il s'arrache à tous

les terrestres liens de son ancienne enveloppe, et comme sous ses vêtements éthérés se montre la vigueur première de la jeunesse! Permets-moi de l'instruire! Le nouveau jour l'éblouit encore! » Voici enfin le double chœur final, chant de triomphe, hosanna céleste, pour lequel Schumann a réservé ses idées les plus grandioses, ses harmonies les plus originales, ses couleurs les plus éclatantes [1].

Telle est cette œuvre hors ligne, telle est cette traduction sans rivale de l'œuvre de Gœthe. Schumann, nous l'avons dit, est de tous les compositeurs celui qui a le mieux compris la pensée du poëte. Aussi ne saurait-on trop regretter qu'il n'ait pas eu le loisir de traduire toutes les situations capitales du drame. C'est à la lecture de ces scènes, admirables paraphrases de génie d'une œuvre de génie, qu'on peut juger combien l'art musical a perdu à ce que Schumann n'ait pas pu achever la première partie de son œuvre. Par bonheur, la troisième partie est complète. On comprend alors, en le voyant

[1] Schumann est revenu plusieurs fois sur cette page capitale. Il en a même laissé deux versions différentes, toutes deux également belles, mais dont l'une comporte de bien plus grands développements.

s'élever si haut dans cette interprétation musicale du *second Faust,* qu'il a seul osée et que seul peut-être il était capable de faire à la fois si exacte et si brillante, combien Gœthe voyait juste quand il écrivait, sans se douter du chef-d'œuvre qu'il devait inspirer à ce grand compositeur : « Mes ouvrages ne sont point susceptibles de devenir populaires. Je n'ai point écrit pour les masses, mais pour une classe d'hommes, dont la volonté, les études et les tendances ont de l'analogie avec les miennes. »

CHAPITRE VII.

Le Faust de Gounod.

Ce dernier *Faust* est avant tout un opéra; il ne saurait donc, sauf quelques morceaux, être comparé à la légende romantique de Berlioz, ni au poëme musical de Schumann. En tant qu'opéra, l'ouvrage de M. Gounod devait surtout satisfaire aux exigences de la scène. Aussi les auteurs ont-ils conservé du drame allemand les principaux personnages, les situations les plus dramatiques, laissant de côté ce qui leur semblait extra-lyrique, notamment toute la partie fantastique, y compris la nuit de Walpurgis.

L'histoire musicale a de singuliers retours. Tel ouvrage qui jouit longtemps d'une grande popularité se trouve subitement remplacé dans la faveur publique par une œuvre plus jeune d'inspiration et de facture. Il en fut ainsi pour le *Faust* de Spohr. L'opéra français ne tarda pas à réunir tous les suffrages et à faire oublier l'opéra allemand, même en Allemagne. C'est que le *Faust* de M. Gounod est surtoût une œuvre de

l'époque, qui répond à souhait au goût musical et aux aspirations du milieu de notre siècle. Le *Faust* de Spohr eut le même succès durant de longues années. Qui sait si le temps, ce juge suprême des œuvres d'art et de littérature, n'enlèvera pas au *Faust* français tout ou partie de cette faveur tant soit peu mondaine?

Qu'on ne s'y trompe pas, nous n'avons pas l'idée de déprécier une œuvre que nous regardons comme un des meilleurs ouvrages lyriques qui aient paru en France depuis longtemps, mais, en raison même de cette estime, nous prétendons exprimer nettement notre pensée, dût-elle aller à l'encontre de l'opinion générale. Malgré son respect de la situation et des caractères, M. Gounod ne nous semble avoir rendu que par instants le sens intime de la légende allemande. La simplicité lui fait surtout défaut et aussi cette candeur naïve que respirent les moindres paroles de Marguerite ou de Faust, ce savant docteur dont la science, péniblement acquise, s'envole au souffle de la jeunesse, au spectacle de la nature. Cette musique si châtiée, si curieusement fouillée, si classique — bien qu'elle affecte de timides audaces que l'auteur serait bien aise de donner

pour des hardiesses, — semble être un compromis habilement ménagé entre l'école française, l'école allemande et même l'école italienne. Cette façon de procéder offrait de grandes chances de réussite, mais elle expose l'ouvrage au risque d'être jugé plus sévèrement par la postérité : toute mode n'a qu'un temps.

Parfois aussi, l'auteur en use trop librement avec le poëme original. Certes le Choral des épées est une page large et puissante, mais pourquoi avoir supprimé les couplets de Brander? Quelle fausse pudeur a pu conseiller aux librettistes de modifier la fameuse chanson de la Puce? Le compositeur, semble-t-il, n'aurait pu que gagner à s'inspirer des paroles mêmes du poëte. Il est du reste fort curieux de remarquer combien l'auteur s'élève à mesure qu'il se rapproche du drame original. Le début, le monologue du docteur résolu à mourir, et la fin, l'acte de la prison, où se combinent la passion amoureuse, l'enthousiasme religieux et la rage satanique, sont des morceaux bien venus. La scène du duel est pauvrement traitée, et le musicien a voulu s'écarter de Berlioz en donnant à la sérénade du diable une couleur moins enivrante, mais plus railleuse :

il n'y a pas réussi. La chanson du roi de Thulé (une fois mises à part les interjections de Marguerite, dont il n'y a pas trace dans le monologue de Gœthe) est une inspiration délicate; la scène même de Marguerite au rouet, — sans valoir la mélodie de Schubert, un chef-d'œuvre, — est pleine d'élan et d'ardeur anxieuse. Enfin l'air de Faust : « Salut, demeure chaste et pure, » bien qu'inférieur à la mélodie de Berlioz, respire le calme et la paix du sanctuaire virginal.

Abordons-nous la partie passionnée du drame, nous rencontrons dans l'opéra français deux pages capitales, la scène du jardin et le grand duo d'amour. M. Gounod a rétabli dans sa scène d'amour qui débute par une phrase exquise : « Laisse-moi contempler ton visage ! » le délicieux épisode de la marguerite qu'il avait retranché de la scène précédente. Ici et dans l'exclamation de Faust « Il t'aime ! comprends-tu ce que cela veut dire ? Il t'aime ! » le musicien est resté au-dessous de son modèle, mais il répare vite ce moment d'oubli par deux pages ravissantes, l'andante « O nuit d'amour ! » et l'invocation de Marguerite aux étoiles. Le quatuor du jardin est aussi une jolie page de musique dramatique.

M. Gounod a réuni dans ce morceau les deux épisodes : *la Maison de la voisine* et *le Jardin de Marthe;* Schumann, lui, n'a peint qu'un coin du tableau, et pourtant le compositeur français, quel que soit son mérite, est vaincu par le maître allemand écrivant d'inspiration une mélodie d'une expression incomparable : l'un a fait œuvre de talent, de grand talent, l'autre a fait œu-de génie.

Que M. Gounod se rapproche encore de son modèle, et il écrira deux pages bien supérieures. Nous voulons parler de la mort de Valentin et de la scène de l'église. Ici l'auteur suit pas à pas le texte allemand. A ce contact, sa mélodie s'élève, sa conception devient plus large. Les imprécations de Valentin, la stupeur de la foule, l'égarement de Marguerite, tout, jusqu'au chœur d'une brièveté si terrible et si vraie qui clôt l'acte, tout ici rend heureusement la couleur de la scène originale. On en peut dire autant de la scène de la cathédrale. Certes, le tableau du musicien français n'est pas aussi terriblement grandiose que celui de Schumann, mais tel qu'il est, il mérite d'être mis en regard. Ce sont deux scènes saisissantes, avec cette différence que le

compositeur allemand arrive à un effet beaucoup plus grand par des moyens plus simples.

Nous ne savons pas ce que l'avenir réserve à l'œuvre capitale du musicien français, mais si plusieurs pages courent risque d'être plus tard moins estimées, ce sont croyons-nous celles qu'on admire davantage aujourd'hui. Quoi qu'on fasse ou qu'on dise, le temps est proche où l'on exigera avant tout du compositeur une musique concordant exactement avec les réalités de la vie, non de la nôtre, mais de celle de ses personnages. Tout ce qui n'est que convention disparaîtra. Et cela arrivera par la force même des choses, par les tentatives réitérées de musiciens dont on condamnera peut-être d'abord les hardiesses, pour les admirer plus tard. Et, du reste, quel compositeur de génie n'a pas innové à son jour, à son heure? Est-ce Gluck? Est-ce Spontini? Est-ce Weber? Est-ce Rossini? Est-ce Wagner? M. Gounod, lui, a eu le tort de ne pas assez oser. Les demi-hardiesses ne réussissent guère, en musique non plus qu'ailleurs. S'attaquant à un sujet de cette grandeur, il ne devait reculer devant aucune audace, dût-elle faire crier le monde et la critique.

Et du reste, le transport de *Faust* à l'Opéra n'a-t-il pas commencé à réaliser notre dire? Les morceaux, les scènes qu'on admirait le plus auparavant parurent encore charmantes, mais l'on crut découvrir sous ces accords quelque peu de mièvrerie et de sentimentalisme; les fines harmonies du musicien, ses cadences préférées semblèrent un peu précieuses. En revanche le final de la prison produisit un effet plus grand que par le passé; les malédictions de Valentin expirant, et la belle scène de la cathédrale, qu'on écoutait jadis d'une oreille distraite, firent passer comme un frisson de terreur au milieu de l'assemblée surprise et troublée. Voilà quels sont les tableaux où, de notre avis, l'auteur a le plus approché de son redoutable modèle. C'est là qu'il s'est le mieux livré aux inspirations de sa riche nature d'artiste et qu'il a le plus oublié les règles et les exigences de la mode. Aussi est-ce là qu'il a composé les meilleures pages de musique dramatique qu'il lui fut jamais donné d'écrire.

CHAPITRE VIII.

Les Faust projetés de Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer, Rossini et Boïeldieu. Résumé de la Première Série.

Nous voici arrivés au terme de cette étude. Nous avons, chemin faisant, cité ou commenté une trentaine d'ouvrages, nous efforçant de prêter aux principaux une égale attention et de faire ressortir leur valeur réelle, sans tenir aucun compte des préférences du monde. Nous avons tiré plusieurs noms de l'oubli et fait revivre un instant ces auteurs et leurs ouvrages, puis nous avons longuement étudié les quatre créations capitales qu'a inspirées à la musique le drame de Gœthe. Le *Faust* de Spohr n'offrait guère qu'un intérêt spéculatif : il était curieux de parcourir un opéra qui défia longtemps toute concurrence, mais qui ne saurait supporter la comparaison avec aucune des trois œuvres rivales. Restent donc Gounod, Berlioz et Schumann, trois compositeurs de grand talent ou de génie, bien dignes d'entrer en lice et de lutter à qui comprendra et traduira le mieux ce gigantesque poëme, qui embrasse tout l'univers,

êtres et abstractions, causes et résultats, réalités et chimères, le possible et l'impossible.

Le drame de *Faust* est comme un miroir qui retracerait fidèlement à nos yeux toute la vie du poëte. A voir les remaniements successifs qu'il lui a fait subir, on croirait assister à toutes les transformations de Gœthe, on croirait suivre l'immense et subtil travail de son esprit pendant la dernière partie de sa carrière. Les premières scènes, qui parurent en 1790, se rattachent à sa jeunesse. Fier, hardi, passionné au début, Gœthe, lorsqu'il se remit à l'œuvre et composa les scènes qui furent publiées en 1807 pour compléter le *premier Faust*, devint plus mystérieux, plus symbolique [1]. Enfin, pendant près de trente ans, il conçut et fit germer dans son esprit cette seconde partie, œuvre étrange et saisissante, défectueuse peut-être au point de vue de l'art, mais que le génie seul a pu créer. Gœthe a donc en quelque sorte vécu son poëme de *Faust*, généreux, passionné, romantique à vingt ans, amoureux d'art antique, de sérieux et de calme

[1] Citons parmi ces épisodes le monologue de Faust après le départ de Wagner, sa tentative de suicide interrompue par les chants de la fête de Pâques, la double promenade au jardin et la mort de Valentin.

à son retour d'Italie, cherchant enfin, dans l'âge mûr, l'éclectisme universel, unissant la poésie à la science, l'esprit antique à l'esprit moderne.

Beethoven, comme plus tard Meyerbeer, eut durant toute sa vie le désir de mettre en musique le poëme de Gœthe. Un jour même, vers 1807, dans un moment de bonne humeur, il écrivit une chanson de la Puce; mais son attention, un instant détournée, dut revenir à des travaux plus pressés. « Je n'écris pas toujours ce que je veux, disait-il tristement à son ami Bihler, je travaille pour de l'argent! Mais quand les mauvais temps seront passés, j'écrirai ce qui me plaira, pour l'art seul; ce sera probablement *Faust* [1]. »

Malheureusement, les mauvais temps ne passèrent point, et, quelques années après, quand le littérateur Rochlitz lui proposa de la part de la maison Härtel, de Leipzig, de composer de la musique pour *Faust*, comme il avait fait pour *Egmont*, Beethoven, alors tout entier à la conception de la neuvième symphonie, lui répondit:

[1] *Vie de Beethoven*, par Schindler, traduction Sowinski, p. 204.

« J'ai déjà trois autres grands ouvrages depuis quelque temps; ils sont en partie éclos dans ma tête, et je voudrais m'en débarrasser d'abord, savoir : deux grandes symphonies différentes des premières et un oratorio. Cela sera long, car, voyez-vous, depuis un certain temps, je n'ai plus la même facilité pour écrire, je reste et je pense longtemps, et cela ne vient pas à point sur le papier. Je redoute de commencer de grands ouvrages, mais une fois parti, cela va [1]. » C'était en juillet 1822. Des œuvres annoncées, aucune ne vit le jour que la symphonie avec chœurs.

Gœthe, avons-nous dit plus haut, aurait désiré que son *Faust* fût mis en musique par Meyerbeer, et peu s'en fallut que celui-ci ne réalisât le secret désir et la prédiction du poëte, car il eut mainte fois l'idée d'écrire une partition de *Faust*. S'il renonça à ce projet, ce fut, paraît-il, pour ne pas désobliger d'abord Spohr, son ami, puis M. Gounod. Cependant Meyerbeer laissa à sa mort une œuvre inachevée, *la Jeunesse de Gœthe,* drame de M. Blaze de Bury, pour le-

[1] *Vie de Beethoven*, par Schindler, traduction Sowinski, p. 217.

quel il avait composé une partie musicale fort importante; cet intermède comprend, entre autres fragments empruntés au poëme de Gœthe, la scène de la Cathédrale et l'*hosanna* final de la seconde partie [1]. Malheureusement, le testament du musicien, confirmé par les tribunaux français, défendait expressément la représentation et la publication de cet ouvrage. Il faut s'incliner devant les scrupules du vivant comme devant la volonté du mort, mais on peut bien regretter de ne pas connaître quels morceaux ces pages capitales avaient pu inspirer à l'auteur des *Huguenots*.

Mendelssohn avait été également frappé par la grandeur et la passion pathétique du drame de Gœthe. Dans cette poursuite infructueuse d'un bon poëme d'opéra qui fut la préoccupation constante de toute sa vie et le regret de sa vieillesse, il revenait de préférence et comme d'instinct aux amours ineffables du docteur Faust avec la jeune orpheline, aux sombres incantations du démon, qu'il sentait devoir enflammer son imagination et prêter à son inspiration encore

[1] Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps.*

plus de tendresse et de poésie fantastique. Mais jamais il n'osa passer de la pensée à l'acte et écrire les premières notes d'une œuvre qui exerçait pourtant sur lui un charme tout-puissant.

« ..... Tu es précisément le seul homme qui pourrait m'aider s'il le voulait! écrivait-il en 1843 à son cher ami Edouard Devrient. Que ne le veux-tu ? L'art occupe en ton cœur une place aussi considérable que dans le mien, et nous avons été d'accord sur toutes les questions que nous avons agitées. Ne t'est-il donc jamais rien tombé sous les yeux dont tu puisses faire un chef-d'œuvre? N'as-tu rien en portefeuille? Dernièrement je pensais que si l'on mettait en vers tant soit peu possibles cinq ou six pièces de Shakespeare, ce serait un plaisir de les mettre en musique. Ne penses-tu pas de même ? *Le Roi Lear,* par exemple, — ou bien encore *Faust*, auquel je reviens toujours?... »

Rossini a aussi caressé longtemps l'idée d'écrire un opéra de *Faust* sur un livret qu'Alexandre Dumas devait lui préparer. Le comte Pillet-Will, dont on connaît les relations intimes avec Rossini, a donné à une personne de foi, de qui nous les tenons, les détails suivants sur ce sujet.

Rossini avait signé avec Véron un traité par lequel il s'engageait à composer pour l'Opéra cinq ouvrages entièrement nouveaux, dans des genres différents. Le premier était *Guillaume Tell,* le second devait être *Faust*. Quelque temps après la représentation de *Robert le Diable,* Rossini alla trouver Véron pour lui parler de son futur opéra, mais l'heureux directeur, tout étourdi par le succès d'un ouvrage qu'il n'avait joué qu'à contre-cœur, le reçut froidement, prétexta mainte et mainte raison pour différer : bref, Rossini, impatienté, déchira son traité séance tenante, et partit. A quelque temps de là, il retourna habiter l'Italie. Il y reçut un jour la visite de Fétis et montra au musicien stupéfait une grosse partition, en ajoutant : « *Ceci est un Faust de moi.* »

C'est Fétis qui a raconté lui-même ce trait à la personne de qui nous l'avons appris. Rossini disait-il vrai, ou était-ce là une de ces mystifications auxquelles se plaisait son esprit moqueur? Nous ne savons, mais nous voulons croire qu'il ne plaisantait pas. Il nous plaît de penser que l'auteur de *Guillaume* n'avait pu se soustraire au charme que le poëme de Gœthe exerce sur les imaginations d'élite, qu'il avait cédé à la ten-

tation d'écrire, et que, seul, sans autre but que son propre plaisir, il avait composé un opéra entier, avec l'idée arrêtée qu'il ne verrait jamais le jour. Il est vrai qu'on ne trouve aucune mention de cet ouvrage dans la liste des œuvres inédites publiées à la mort de Rossini : peut-être l'aura-t-il détruit ou perdu. Il n'en paraît pas moins constant que nous devons à l'insouciance de Véron de n'avoir pas vu ce génie de la lumière et la passion extérieure aux prises avec la poésie sombre, chaste et naïve du maître de Weimar.

De son côté, Boïeldieu, sans être vivement ému par le poëme de Gœthe, fut sollicité de le mettre en musique par un auteur bien connu qui voyait là une chance de succès de plus pour certain drame de sa façon. C'est à l'époque où Boïeldieu écrivait *les Deux Nuits* qu'Antony Béraud, l'ami de Frédéric Soulié, le futur directeur de l'Opéra-Comique, lui fit l'offre — assez bien accueillie d'abord — d'arranger, à son intention, le *Faust* en opéra-comique. Béraud a raconté lui-même dans un article de journal les propositions qu'il avait faites dans ce sens au célèbre compositeur, les hésitations de ce der-

nier, son indécision et finalement son refus. Boïeldieu lui avait, paraît-il, demandé s'il voudrait faire avec son concours un ouvrage à *grand tra la la :* ce sont les expressions propres du musicien. Tout fier d'un pareil honneur, Béraud, qui travaillait alors à un drame de *Faust* pour la Porte-Saint-Martin, avec le concours de Merle, directeur adjoint de ce théâtre, eut l'idée de transformer ce drame en opéra-comique, malgré l'opposition première de son collaborateur qu'il n'eut pas de peine à vaincre, et quelques jours après, il soumettait au musicien le plan d'un *Faust* mis en opéra-comique, avec un Méphistophélès féminin.

Mais Boïeldieu avait déjà changé d'avis, et il retourna bientôt son poëme à Béraud avec une lettre très-aimable, où tout en manifestant le désir d'être son collaborateur pour quelque sujet original et tant soit peu diabolique, tout en reconnaissant les détails piquants et les effets dramatiques que présenterait cette pièce, surtout avec le diable sous les traits d'une jolie femme, il ne croyait pas pouvoir accepter son offre par la raison que voici : « Comme j'ai eu l'honneur de vous le dire, M. Scribe a traité ou doit

traiter ce sujet pour Feydeau; il le destine à M. Meyerbeer, et comme j'ai été dans la confidence de ce projet, il y aurait mauvais procédé de ma part à vous engager de le traiter pour l'Opéra-Comique. » Que cette raison fût véritable ou que ce fût un prétexte pour ne point désobliger Béraud par un refus non motivé, toujours est-il que Boïeldieu n'entreprit pas de se mesurer avec la vaste conception de Gœthe, pour laquelle, on peut le dire sans défaveur, il n'était nullement préparé. La lettre de refus du musicien est du 9 mars 1828 : neuf mois après, le 20 octobre, avait lieu à la Porte-Saint-Martin la première représentation du grand drame de Béraud, qui obtint un éclatant succès, auquel les douces et mélodiques inspirations de Boïeldieu n'auraient sans doute rien ajouté — si elles n'y avaient pas nui [1].

Mais revenons aux musiciens qui, plus heureux que Beethoven, Rossini et Meyerbeer, ont pu donner libre cours à leur inspiration et laisser chanter leur âme émue et troublée à la lecture de cet admirable poëme.

[1] Nous empruntons ces curieux détails au livre de M. Arthur Pougin : *Boïeldieu, sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance.* (In-18, chez Charpentier, 1875.)

Schumann est le seul d'entre eux qui, à l'exemple de Gœthe, ait fait de sa conception musicale l'œuvre de toute sa vie, qui y ait traduit les aspirations de ses divers âges, qui ait, pour ainsi dire, vécu la vie de ses personnages. Cette similitude complète avec son modèle lui donne déjà sur ses rivaux une supériorité incontestable, mais il a aussi sur Berlioz et sur M. Gounod le précieux avantage d'être essentiellement Allemand d'esprit, de cœur et de tendances, de saisir, par conséquent, mieux que personne les sens les plus cachés, les pensées les plus abstraites, les profondeurs les plus mystérieuses du poëme allemand. Aussi, qu'on compare les épisodes du Jardin et de l'Église (les deux seuls qu'il se trouve avoir traités ainsi qu'un de ses rivaux), et bientôt sa supériorité éclatera aux yeux de tous, sans même aller chercher dans les autres parties de son œuvre, qui abondent en inspirations de premier ordre et qui portent à chaque page la marque irrécusable du génie.

M. Gounod et Berlioz ont sur leur rival l'avantage, assez insignifiant dans l'espèce, d'avoir pu parfaire leur ouvrage, l'un avec le soin et la recherche qu'il apportait naguère à ses moindres

productions, l'autre avec sa fougue et son enthousiasme romantique. Chaque œuvre porte profondément gravée en elle l'empreinte de l'artiste : l'une remarquablement travaillée, finement ciselée, remplie d'une douce passion et d'une chaste rêverie, mais entachée parfois de mièvrerie et de recherche; l'autre, plus puissante, plus vigoureuse, pleine de passion brûlante et de fiévreuse ardeur. L'une séduit, charme, enivre; l'autre saisit, domine, exalte. L'une est l'œuvre d'une inspiration réfléchie, l'autre d'une ardente imagination.

Gœthe peut donc à bon droit compter, parmi les œuvres musicales que son poëme a inspirées, pour le moins trois créations hors ligne, dont une vraiment incomparable. Autour de ces trois astres gravitent de nombreux satellites. Autour des noms de Schumann, de Berlioz, de Gounod, brillent d'un éclat tempéré ceux de Spohr, de Mlle Bertin, de Laindpaintner, de Radzivill et de tant d'autres qui, à défaut de succès et de gloire, ont eu le précieux honneur de se mesurer avec le génie et ont ainsi mérité que leur nom ne mourût pas.

Et qui peut dire les secrets de l'avenir? Peut-

être un jour quelque nom nouveau brillera-t-il à côté de ceux qui furent les plus favorisés de la fortune, peut-être surgira-t-il quelque homme de génie qui créera encore un chef-d'œuvre sur le poëme du maître et qui viendra, de nouveau, après Gounod, après Berlioz, après Schumann, à la fois confirmer, par sa tentative, et démentir, par sa réussite, cette sévère prédiction de Gœthe : « Le *Faust* est au fond une œuvre que l'on ne peut mesurer tout entière; toute tentative pour en donner l'intelligence complète doit échouer. Il faut, de plus, tenir compte d'une chose, c'est que la première partie est l'expression d'une pensée que les ténèbres assiégent encore. Ces ténèbres mêmes exercent une attraction sur les hommes, et ils s'efforcent d'en triompher, comme de tout problème insoluble. »

DEUXIÈME SÉRIE.

EGMONT, GŒTZ DE BERLICHINGEN, WERTHER, HERMANN ET DOROTHÉE, POÉSIES, RINALDO, LA PREMIÈRE NUIT DE WALPURGIS.

CHAPITRE PREMIER.

EGMONT.

Nous avons précédemment recherché quelle influence Gœthe avait exercée sur les compositeurs de son temps et de l'avenir, par quel charme irrésistible il les avait attirés à lui et en avait élevé plusieurs à sa hauteur, mais nous n'avons encore vu cette domination s'établir que par le prestige d'une seule œuvre, œuvre gigantesque, il est vrai, et qui reste la plus brillante manifestation de son génie.

Là ne s'est pas arrêtée sa puissance : la musique, qui s'était si largement inspirée de *Faust*, ne trouva pas un moindre attrait dans les autres créations du poëte. Ces grandes conceptions,

dont l'éclat avait été un peu tempéré par le rayonnement de *Faust*, tentèrent aussi quantité de musiciens. Gœthe n'eut pas qu'une seule lignée de disciples en musique, et la riche variété qui formait l'essence même de son talent devait se refléter dans les œuvres qu'il inspirait.

Ce sont ces ouvrages que nous allons étudier, afin d'avoir une idée aussi complète que possible de l'empire que Gœthe exerça sur le monde musical, empire involontaire et qui lui importait peu, mais empire souverain et qui s'étendait jusque sur les plus puissants.

Témoin Beethoven.

C'est en 1810 et 1811 que Beethoven écrivit la musique pour la tragédie d'*Egmont*. Il était alors à l'apogée de son génie et avait déjà produit plusieurs de ses immortels chefs-d'œuvre, dont *Fidelio*, la *Symphonie héroïque*, celle en *ut mineur* et la *Pastorale*. Si nous énonçons ce fait tout d'abord, c'est qu'il ne laisse pas de surprendre. A lire la musique d'*Egmont*, on ne se douterait guère que celui qui l'a composée venait d'écrire la *Symphonie pastorale*. Soit que la préoccupation de composer pour le théâtre l'ait troublé, vu les précédents échecs de *Fidelio*, soit que la contrainte qu'il de-

vait subir pour rester dans un cadre assez resserré ait gêné le développement de son génie, il nous paraît constant que cette composition n'est pas telle qu'on pouvait l'attendre de Beethoven traitant un sujet de cette grandeur. L'ouverture et deux ou trois autres morceaux peuvent cependant prendre rang parmi ses plus belles créations : là seulement il a donné libre cours à son génie. De ce mélange d'audace et de timidité est né un ouvrage de demi-caractère, qui renferme quantité de jolies pages, et aussi de rares beautés, mais qui est loin de valoir cette admirable œuvre lyrique, une des plus pathétiques qui soient, *Fidelio*.

L'ouverture de Beethoven forme une magnifique préface à la tragédie de Gœthe. Elle débute par un *tutti* éclatant sur *fa*. Après un silence, les instruments à cordes frappent de lourds accords en *fa mineur*, auxquels répond un chant plaintif de l'harmonie; puis, les cordes battant un trémolo, les violons dessinent une courte mélodie qu'ils reprennent avec la flûte et qui va enchaîner l'introduction à l'*allegro*. Ce début est de toute beauté, et du reste la suite de l'ouverture ne lui cède en rien. On y retrouve en maint endroit

la puissance créatrice du maître: dans ces répliques haletantes des instruments à cordes, dans ce doux dialogue des instruments à vent, dans cette belle phrase descendante des violoncelles, dans ces terrifiants accords du début qui reparaissent souvent et donnent au morceau une sombre couleur. Après un long *decrescendo* et un repos sur l'accord d'*ut*, les violons attaquent une brillante coda en *fa majeur* qui gagne bientôt tout l'orchestre et termine le morceau par un *tutti* d'une sonorité éclatante. C'est une page magistrale que cette ouverture, et l'on peut, à bon droit, comme a fait le célèbre critique Gottfried Weber, la comparer à « un miroir magique qui reflète tous les grands traits de la tragédie, le chaud entraînement qui distingue toute l'action, la noble grandeur du héros, la tendresse de son amour, les plaintes de Clara, la gloire et l'apothéose du héros qui tombe sans avoir plié. »

Au premier acte, le compositeur avait à mettre en musique la chanson favorite de Claire, le refrain de soldat qu'elle se plaît à redire en rêvant à son bien-aimé :

Le tambour bat,
Le fifre résonne,

Mon amant, armé,
Commande la troupe;
Il porte la lance,
Il conduit la bande.
Oh! le cœur me bat,
Et mon sang bouillonne!
Que n'ai-je pourpoint,
Chausses et chapeau!

Beethoven a fait grand usage ici de la petite flûte et des timbales, comme les paroles semblaient l'y engager, mais le procédé ne lui a pas réussi et son morceau n'a pas grand caractère : c'est plus bizarre que martial.

Le premier entr'acte comprend deux épisodes, l'un tout amoureux, l'autre plein d'accents guerriers. Le premier ne se rattache à aucune scène précise du drame; c'est un *andante* en *la majeur* dessiné d'abord par les bassons et les violons, puis continué par ceux-ci sur un dessin persistant des altos : cette petite page, qui ne compte pas trente mesures, est de tout point charmante. Le deuxième épisode est un morceau violent et d'une belle sonorité qui paraît annoncer l'arrivée du duc d'Albe. C'est le commentaire de ces mots prononcés par Orange dans sa grande scène avec Egmont, à la fin du deuxième acte : « Albe est

en chemin.... La gouvernante va lui faire place. Je connais l'homme et son humeur sanguinaire, et il amène une armée avec lui. »

En écrivant son deuxième entr'acte, Beethoven paraît avoir eu surtout en vue l'incomparable scène d'amour entre Claire et Egmont, qui termine l'acte troisième : elle l'a supérieurement inspiré. Après un sourd roulement de timbales, les violons entament un chant délicieux qu'accompagne un incessant murmure des altos et des basses ; peu à peu, la mélodie s'élève et domine les sourds grondements de l'orchestre, puis tout s'éteint sur un trille répété des cordes graves et le morceau se perd dans une demi-teinte délicieuse. A entendre cette page admirable, on pressent la beauté de la scène originale. Il est surtout tel endroit où les deux violons séparés chantent une mélodie délicieuse qui semble être la douce causerie des deux amants, tandis que le sourd murmure des instruments graves paraît annoncer la terrible catastrophe qui va briser leur bonheur. Cet entr'acte est une véritable création de génie, une traduction digne de cet enivrant dialogue d'amour.

CLAIRE.

Laisse-moi me taire! Laisse-moi te posséder! Laisse-moi fixer mes yeux sur les tiens, y trouver tout, consolation, espérance, joie et douleur. *(Elle l'embrasse et le regarde fixement.)* Dis-moi, dis, je ne puis comprendre.... Es-tu Egmont? le comte Egmont? le grand Egmont? qui fait tant de bruit, de qui l'on parle dans les gazettes, auquel se fient les provinces?

EGMONT.

Non, Claire, je ne suis pas cet Egmont.

CLAIRE.

Comment?

EGMONT.

Vois-tu, ma petite Claire.... Que je m'asseye. *(Il s'assied; elle se met à genoux devant lui sur un tabouret, s'appuie sur Egmont et le regarde.)* Cet autre Egmont est un Egmont chagrin, contraint, glacé, obligé de s'observer, de prendre tantôt un visage, tantôt un autre; tourmenté, méconnu, embarrassé, tandis que les gens le croient joyeux et content; aimé par un peuple qui ne sait ce qu'il veut; honoré et exalté par une foule avec laquelle on ne peut rien entreprendre; entouré d'amis auxquels il n'ose se confier; observé par des hommes qui voudraient, par tous les moyens, avoir prise sur lui; travaillant et se fatiguant, souvent sans but, presque toujours sans récompense.... Oh! laisse-moi te taire ce qu'il éprouve, ce qu'il sent. Mais celui-ci, mon enfant, il est tranquille, ouvert, heureux, aimé et connu du cœur le plus excellent, qu'il connaît aussi tout entier, et qu'avec un amour et une confiance sans réserve il presse contre le sien. *(Il l'embrasse.)* C'est là ton Egmont.

CLAIRE.

Oh! laisse-moi mourir!... Le monde n'a plus de joies après celle-là.

C'est au troisième acte que se trouve la chanson de Claire :

Être joyeuse,
Et souffrante,
Et rêveuse,
Désirer
Et trembler
Dans la peine inquiète;
Jusqu'au ciel ravie,
Jusqu'à la mort navrée....
Oh! seule fortunée
L'âme qui sait aimer!

cette « chanson magique avec laquelle elle a déjà maintes fois endormi un grand enfant. » La mélodie que Beethoven a mise sur ces paroles n'est que jolie et gracieuse. Cela suffirait-il à Claire pour endormir son grand enfant?

Schubert a aussi mis cette chanson en musique : il a composé sur ces paroles une mélodie d'un charme pénétrant, mais dont la couleur rêveuse et triste ne rend qu'à moitié la pensée de Gœthe. La mélodie de Beethoven respire une joie trop vive, celle de Schubert une souffrance trop douloureuse.

Dans le prélude du quatrième acte, Beethoven paraît s'être encore inspiré de la belle scène d'amour de Claire et d'Egmont et avoir voulu peindre son héros oubliant le danger dans les bras de sa bien-aimée. Si telle fut sa pensée, il l'a rendue avec moins de bonheur que dans l'entr'acte précédent. Cet épisode débute par des fusées de violons qu'interrompt par deux fois un point d'orgue du hautbois, puis commence une charmante fantaisie pour le hautbois, auquel la flûte se joint de temps à autre. Ce concert pastoral est tout à fait charmant, mais il n'est guère en situation et ne rend en aucune façon l'enivrement de la scène originale. Une petite marche qui débute en sourdine après un appel des cors et des timbales, semble vouloir rappeler Egmont à la réalité : la double reprise du motif est coupée par un joli dialogue de la symphonie et de l'harmonie qui se termine par un *decrescendo* des instruments à cordes; la marche reprend de plus belle et se termine par d'éclatantes fanfares. Le duc d'Albe vient d'arriver.

Si, comme il est probable, Beethoven a voulu traduire dans le dernier entr'acte la grande scène qui ouvre le cinquième acte, où Claire tente

de soulever le peuple pour arracher Egmont à la mort, il faut avouer qu'il n'a pas réussi. Le morceau débute par une reprise du chant d'amour du deuxième entr'acte accompagné par les murmures menaçants des altos et des violoncelles : cette évocation du bonheur disparu est heureusement amenée et frappe l'imagination. Les violons attaquent alors un *allegro agitato* que les flûtes et les clarinettes reprennent à tour de rôle : ce peut être un joli morceau de musique, mais il ne traduit pas avec vérité la scène où la malheureuse Claire s'adresse en vain à ceux qui semblaient naguère le plus dévoués à Egmont, où elle s'efforce de relever leurs esprits, d'enflammer leur courage et va de l'un à l'autre en criant : « Et je n'ai pas des bras, des forces, comme vous! Mais j'ai ce qui manque à vous tous, le courage et le mépris du danger. Ah! si mon souffle pouvait vous enflammer! Si je pouvais, en vous pressant sur mon sein, vous échauffer et vous animer! Venez! Je marcherai au milieu de vous!... Comme, sans défense, un étendard flottant conduit une noble troupe de guerriers, mon esprit luira sur vos têtes, et l'amour et le courage réuniront en une formidable

armée un peuple chancelant et dispersé! » Vains discours. Les bourgeois s'éloignent sans plus faire attention aux propos de cette folle. « Elle me fait pitié! » ajoute Jetter, celui-là même qui chantait jadis le plus haut les louanges d'Egmont. Et Claire reste seule.... C'est une scène des plus pathétiques, dont la musique ne peut donner une idée.

Le cinquième acte de la tragédie renferme deux épisodes qui devaient heureusement servir le compositeur : c'est d'abord la mort de Claire, puis le rêve d'Egmont dans son cachot. La mort de l'héroïne a en effet inspiré une page fort touchante à Beethoven; ce morceau qui débute par une plainte du hautbois et de la clarinette répondant aux sons du cor et qui s'éteint sur une longue tenue des clarinettes, hautbois et bassons, est tout plein d'une morne douleur. Il nous semble entendre ces douces paroles que Claire, résolue à mourir, adresse au dévoué Brackenburg qui l'aime d'un amour profond, inaltérable : « .... Tu n'y peux rien changer. La mort est mon partage! Et ne m'envoie pas la prompte et douce mort que tu avais préparée pour toi-même. Donne-moi ta main.... Au moment où j'ouvre

la porte sombre d'où l'on ne revient pas, puissé-je dire, par ce serrement de main, combien je t'aimai, combien je te plaignais!... Mon frère mourut jeune; je t'avais choisi pour le remplacer, ton cœur s'y refusa, et nous tourmenta tous les deux; tu demandais ardemment, toujours plus ardemment ce qui ne t'était pas destiné. Pardonne-moi et sois heureux! Laisse-moi t'appeler mon frère! C'est un nom qui comprend bien des noms. Cueille d'un cœur fidèle la dernière, la belle fleur de ceux qui se séparent.... Prends ce baiser.... La mort réunit tout, Brackenburg; elle nous unira. »

Beethoven a su tirer un égal parti de la scène de la prison. Le rêve d'Egmont lui a inspiré une belle mélodie chantée par les flûtes et les clarinettes sur des arpéges voilés des instruments à cordes : c'est d'une couleur exquise. Le héros dort. Derrière son lit, la muraille semble s'ouvrir, puis se montre une brillante apparition, telle que Claire l'avait dépeinte dans le délire inspiré qui la saisit à l'approche de la mort. « .... Dieu, qu'on a outragé en faisant de lui le signal de rage, Dieu envoie un de ses anges : touchés par le message céleste, les verrous, les

chaînes se brisent; il environne son ami d'une lumière propice, et d'une marche douce et tranquille, le mène à travers la nuit à la liberté. Et moi aussi je marche secrètement à sa rencontre dans ce chemin ténébreux. » Cet ange, c'est la Liberté sous les traits de Claire. Elle se penche sur le héros endormi, lui annonce que sa mort donnera l'indépendance aux provinces et lui présente une couronne de laurier en signe de victoire. Tout à coup résonne au loin un bruit de fifres et de tambours. L'apparition s'évanouit; Egmont s'éveille. La prison est faiblement éclairée par l'aurore. Le bruit des tambours et des trompettes se rapproche, des soldats pénètrent dans le cachot. A ce moment la trompette éclate avec force. Egmont marche aux Espagnols d'un pas ferme, et sort. Un roulement de tambours annonce qu'il monte sur l'échafaud, un trémolo séraphique s'élève dans les hauteurs de l'orchestre.... Le héros est mort. La marche guerrière qu'on a entendue à la fin de l'ouverture reprend avec un nouvel éclat : cri de triomphe des Espagnols, cri de vengeance des Flamands qui courent se ranger sous la bannière de Guillaume d'Orange.

Nous avons cherché par cette analyse étudiée à justifier l'opinion que nous avions émise dès le début. *Egmont* n'est pas pour nous une des créations maîtresses du génie de Beethoven et nous ne l'admirons pas sans restrictions. C'est qu'à nos yeux tout morceau, vocal ou instrumental, mais composé en vue du théâtre, n'est absolument beau que si, outre son mérite musical, il traduit fidèlement la situation du drame que le musicien avait en vue en l'écrivant. Or, si les pages remarquables abondent dans l'ouvrage de Beethoven, il en est plusieurs qui sont en désaccord avec la scène de la tragédie qu'elles doivent peindre. Prises absolument, ce sont de charmantes inspirations, mais elles pèchent par plus d'un point dès qu'on les considère comme commentaire musical du drame. Faut-il fournir une preuve à l'appui de notre opinion? il suffira pour cela de comparer l'impression qu'on ressent à la lecture du drame et celle qu'on éprouve à l'audition de la musique. La logique et le bon sens voudraient que cette impression fût la même, mieux encore, que la musique renforçât l'effet produit par la tragédie. C'est le contraire qui a lieu. Le drame de Gœthe touche, émeut, agite

et laisse en définitive une impression douloureuse ; la musique de Beethoven charme l'oreille, séduit l'esprit et le laisse sous les impressions les plus douces. L'œuvre de Beethoven respire une grâce et un charme extrêmes, mais n'inspire ni pitié ni terreur. C'est ainsi que le hasard déjoue les prévisions les mieux fondées. Il paraissait tout d'abord que si quelqu'un était capable de traduire en musique l'admirable drame de Gœthe, ce devait être Beethoven : de la collaboration de ces deux génies semblait devoir naître une œuvre incomparable. L'événement a trompé cette espérance : le grand compositeur a bien écrit sur ce sujet une partition remarquable, mais à côté du modèle et qui n'ajoute rien à sa beauté. *Egmont* peut être une création charmante, ce n'est que par endroits une traduction inspirée du drame original.

CHAPITRE II.

Gœtz de Berlichingen. Werther. Hermann et Dorothée.

Gœthe avait vingt-quatre ans quand il publia son premier grand ouvrage, un drame historique, *Gœtz de Berlichingen,* qu'il avait longuement élaboré en secret lors de son séjour à Strasbourg. Toutes les inspirations tumultueuses qui agitaient son cœur avaient pris corps dans cette œuvre puissante, où il avait voulu peindre l'Allemagne sur la fin du moyen-âge. Dans la ruine des mœurs anciennes, au milieu de l'anarchie morale et politique, un homme, un chevalier, le dernier digne de ce nom, ose se prononcer en faveur de la justice outragée ; fidèle servant de l'honneur, prêt à défendre toute cause juste en danger, luttant seul contre tout un monde corrompu, ce loyal chevalier passera pour un rebelle, sera calomnié, condamné, flétri et mourra tristement, méconnu de tous, entre son fidèle compagnon d'armes et sa pieuse Elisabeth.

On était en 1773, quand parut cette œuvre du jeune disciple de Herder. Ce drame fut une

révélation. La hardiesse des sentiments, la vigueur naturelle du style, attestaient un poëte de premier ordre. Toute l'Allemagne salua sa venue d'un cri d'admiration. Dès lors s'ouvrit pour Gœthe cette vie de gloire et d'applaudissements que troublèrent peu les inimitiés venimeuses de la critique et de l'envie. De ce jour il fut illustre en son pays; le succès de *Werther* allait prochainement consacrer sa réputation par toute l'Europe.

Cette renommée éblouissante attira bientôt l'attention de Haydn. Le grand musicien avait alors plus de cinquante ans et était dans toute la maturité de son talent. Lui aussi paya son tribut d'admiration à la gloire naissante du poëte en composant pour *Gœtz de Berlichingen* une ouverture et d'autres morceaux qui sont datés de Vienne, vers 1784. Cet ouvrage est un des moins connus de Haydn, mais, si nous en jugeons par les œuvres qu'il composa à la même époque, les jolies symphonies de la Loge Olympique et son oratorio des *Sept Paroles du Christ*, on peut croire qu'il n'était pas trop indigne du modèle.

Vers le même temps, il y avait au château

de Reinsberg, chez le prince Henri de Prusse, un maître de chapelle de mérite. Pierre Schulz, fils d'un boulanger, résistant aux vœux de son père qui le destinait à l'état ecclésiastique, avait d'abord pris des leçons de clavecin de Schmügel; puis, un beau jour de 1762, à l'âge de quinze ans, il avait quitté Lunebourg, sa ville natale, et était parti à pied, presque sans ressources, pour aller travailler à Berlin sous la direction du célèbre Kirnberger. En 1768, il entreprit, à la suite de la princesse Sapieha, un voyage à travers la France, l'Italie et l'Allemagne qui ne dura pas moins de cinq ans. De retour à Berlin, il s'occupa surtout d'ouvrages d'enseignement et de théorie, puis il fut chargé de diriger l'orchestre du théâtre français qui s'établit dans cette ville en 1776. Au bout de quatre ans, le théâtre ferma et Schulz entra au service du prince de Prusse, puis accepta plus tard la fonction de maître de chapelle de la cour de Copenhague. Il rendit de grands services dans cette place; mais il y renonça pour retourner en Allemagne, où il mourut le 10 juin 1800, à l'âge de cinquante-trois ans. C'est vers la fin de son séjour à Reinsberg, auprès du prince de Prusse et peu avant de se

rendre à Copenhague, qu'il composa sa partition de *Gœtz de Berlichingen*.

*
* *

Juste un an après *Gœtz*, Gœthe publia *les Souffrances du jeune Werther*. On ne saurait se faire une idée exacte de l'immense succès qu'obtint ce livre dès qu'il parut et de l'émotion qu'il produisit d'un bout de l'Europe à l'autre. Ardemment discuté en Allemagne, accueilli par les uns avec une admiration mêlée de reproches amers, par les autres avec des transports d'enthousiasme, il fut bientôt traduit dans toutes les langues. On en publia des commentaires et des imitations; les parodies même ne manquèrent pas à ce triomphe.

La musique ne résista pas à l'engouement général, et pourtant, si jamais ouvrage fut impropre à être mis en musique, c'était bien ce livre étrange qui soulevait les âmes et dont le sombre héros enseignait comment un esprit jeune et bien doué, mais obsédé par le doute, énervé par le découragement, peut en arriver à un dégoût invincible de la vie. L'intérêt du récit, la grâce de Charlotte, la passion orageuse du héros, ont sé-

duit quelques compositeurs, alors qu'ils auraient dû redouter les analyses psychologiques, les subtilités abstraites de ce livre qui est bien moins un roman qu'une peinture tristement vraie de l'Allemagne intellectuelle et morale à la veille des révolutions qui allaient agiter l'Europe.

Ce fut un musicien français qui essaya le premier de traduire en musique ce livre intraduisible. Le mercredi 1er février 1792, l'affiche du Théâtre-Italien annonçait la représentation de *Werther et Charlotte,* comédie nouvelle en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, de Dejaure et Rodolphe Kreutzer, le futur auteur de *Lodoïska* et de *Paul et Virginie*. Mlle Saint-Aubin jouait Charlotte, Michu Werther, et Chenard Albert. Cet ouvrage n'ayant pas été publié, nous n'avons qu'un moyen de savoir à peu près ce qu'il valait, c'est de lire les feuilles du temps. Ouvrons le *Moniteur :*

« *Charlotte et Werther* a été accueilli avec beaucoup d'intérêt. Tout le monde connaît le roman de Gœthe intitulé : *les Souffrances du jeune Werther*. C'est le dénoûment de cet ouvrage que l'auteur a voulu mettre en scène, et il a pu se convaincre d'une chose déjà dite et prouvée depuis longtemps, que ce qui peut convenir à la

lecture où les longs développements sont permis, ne convient pas de même au théâtre, où l'on ne veut voir que des événements rapprochés et une action rapide. » Suit une analyse succincte de la pièce. L'auteur avait ainsi modifié la catastrophe finale : au moment où retentit le coup de pistolet, Charlotte tombe évanouie; mais le vieux valet de Werther vient annoncer qu'il a eu le bonheur de détourner le pistolet, et que son maître n'est point mort : Werther reparaît pour faire des excuses et promettre de renoncer à sa passion. Disons à l'honneur de nos pères que cette sotte modification fut blâmée. « .... La musique a paru fort belle, dit en terminant le critique du *Moniteur*, travaillée avec soin et même un peu trop travaillée. L'auteur, M. Kreutzer, est jeune, il a beaucoup d'idées; il devrait se défier davantage de son goût pour les modulations fréquentes et recherchées, qui, trop multipliées, ne produisent plus d'effet, et ne servent qu'à fatiguer l'attention des auditeurs. A cela près, cette composition a beaucoup de mérite. » C'est aussi l'avis du *Journal de Paris* qui dit assez naïvement : « Pour la musique, il n'y a eu qu'une voix, elle est de la plus belle et de la plus riche

expression, et plusieurs morceaux ont de la mélodie. »

Les musiciens français se gardèrent bien d'engager de nouveau une partie si difficile; mais il n'en fut pas de même en Italie. En 1804, un compositeur romain, élève de Fenaroli et de Sala, Vincenzo Puccita, fit représenter à Milan un *Werter e Carlotta*. Ce compositeur, qui possédait plus de facilité que d'imagination, écrivit plus de trente opéras dont aucun n'est connu aujourd'hui; lui-même ne dut un moment de renommée qu'à Mme Catalani, dont il s'était fait l'accompagnateur et qu'il suivit en cette qualité dans ses pérégrinations à travers l'Europe.

Un médiocre musicien italien, Carlo Coccia, qui avait d'abord pris des leçons d'un maître obscur, nommé Visocchi, puis était devenu un des élèves préférés de Paisiello, fit représenter à Florence, en 1814, un nouveau *Carlotta e Werter*. Cet ouvrage n'eut aucun succès. Cela ne dut pas surprendre Coccia qui était fait à pareille épreuve; l'habitude n'est-elle pas une seconde nature?

En novembre 1862, un jeune compositeur italien, Raffaele Gentili, fit jouer à Rome un

quatrième et dernier *Werter e Carlotta*. Il fallait avoir toute l'audace de la jeunesse pour tenter encore l'aventure. Cet ouvrage réussit d'abord, et l'auteur put croire un instant qu'il sortirait vainqueur de la lutte; mais deux ans plus tard, en novembre 1864, son opéra fut repris à Milan au théâtre de la Canobbiana et essuya cette fois un échec dont il ne s'est pas relevé.

*
* *

Si le sombre désespoir qui agite l'âme de Werther était impossible à traduire en musique, il n'en était pas de même de ce roman intime où la grâce se marie à la grandeur, de cette idylle épique intitulée *Hermann et Dorothée*. Où le musicien puiserait-il une inspiration élevée, si ce n'est dans cette pensée si pure et si haute, représentée par des figures si simples et si vivantes, la douce Dorothée, le loyal Hermann, qui, en ressentant le contre-coup lointain de la Révolution, met la main dans celle de sa fiancée et lui adresse ces paroles : « Au milieu de l'ébranlement universel, que notre union, ô Dorothée! soit d'autant plus solide! Tâchons de rester fermes dans l'orage, tâchons de résister et de

vivre!... L'homme dont le cœur vacille à une époque où tout vacille et tombe, aggrave encore le mal et le propage au loin; l'homme résolu, au contraire, se crée un monde à son image. »

Et pourtant ce délicieux sujet n'inspira à la musique qu'un opéra et qu'une ouverture.

L'auteur de l'opéra s'appelait Carl Schœnfeld. Il était d'abord flûtiste et musicien de la chambre du duc de Mecklembourg-Strélitz, puis, en 1842, il fut appelé à Copenhague en qualité de directeur de musique et de chef d'orchestre de l'opéra allemand; ce doit être vers cette époque qu'il fit représenter son ouvrage, dont il ne reste pas la moindre trace.

L'ouverture d'*Hermann et Dorothée* est une des dernières créations de Schumann. C'était en 1851. Il venait de produire sa quatrième symphonie, ses ouvertures de *la Fiancée de Messine* et de *Jules César,* ses *Contes de fées* ainsi que ses ballades du *Fils du Roi* et du *Pèlerinage de la Rose,* quand Moritz Horn, un jeune écrivain de talent qui lui avait fait agréer la poésie de ce dernier ouvrage, lui proposa de remanier le poëme d'*Hermann et Dorothée* pour en faire le texte d'un opéra. Ce projet sourit à Schumann, qui témoigna d'abord

un vif désir de le mettre à exécution. « *Hermann et Dorothée,* voilà depuis longtemps un de mes rêves favoris, lui écrit-il le 21 novembre 1851. N'abandonnez pas cette charmante idée. Quand vous voudrez vous mettre sérieusement au travail, écrivez-moi, je vous prie, pour que je puisse vous communiquer avec détails mes pensées là-dessus. »

Quinze jours à peine écoulés (le 8 décembre), il lui mandait de nouveau : « Je n'ai pas encore pu rassembler mes idées au sujet d'*Hermann et Dorothée.* Mais réfléchissez donc, je vous prie, si vous pourriez traiter le sujet de façon à ce qu'il remplisse une soirée de théâtre, ce dont je doute.... Je veux que ce soit un grand opéra, et vous êtes certainement de mon avis. Musique et poésie devront être écrites d'un style simple, naïf et champêtre. »

Quelques jours après, il revenait encore sur ce sujet favori. « L'idée de faire un oratorio d'*Hermann et Dorothée* me plairait certainement, écrit-il le 20 décembre à son collaborateur. Donnez-moi bientôt plus de détails sur ce projet. J'ai déjà écrit une ouverture, comme je vous l'ai dit. »

Il est à remarquer que, dans l'intervalle de ces deux lettres, le musicien et le poëte avaient un peu modifié leurs vues sur *Hermann et Dorothée :* ils n'en voulaient plus faire un opéra, mais un oratorio, une sorte de poëme musical. Ce retour sur son premier avis montre encore une fois combien Schumann s'identifiait avec Gœthe et combien leurs génies étaient similaires. Eckermann nous apprend en effet qu'il répugnait à Gœthe de voir porter son *Hermann et Dorothée* sur le théâtre. Voici en quels termes il condamnait cette tentative : « On croit qu'un fait intéressant par lui-même conservera de l'intérêt s'il est transporté sur les planches; mais pas du tout! Certaines choses très-jolies à lire, à se figurer en esprit, si elles sont portées sur le théâtre, changent d'aspect; et justement ce qui nous enthousiasme dans le livre nous laissera peut-être froid vu sur la scène. Quand on lit *Hermann et Dorothée,* on croit que c'est là une œuvre bonne aussi pour le théâtre. Tœppfer s'est laissé entraîner à l'y porter, mais qu'a-t-il fait là ? Quel effet produit son œuvre, surtout si les acteurs ne sont pas excellents ? Qui peut dire que ce soit là à tous les points de vue une bonne pièce ?.... »

Ce projet en resta là. Schumann voyait alors approcher la fin de sa carrière : des symptômes de plus en plus inquiétants se manifestaient dans sa santé. Averti par un sinistre pressentiment, il venait de terminer ses scènes de *Faust* et allait en écrire l'ouverture, sorte de testament musical. Il jugea sans doute qu'il était trop tard pour commencer une œuvre nouvelle, et n'en souffla plus mot. Cependant tel était son désir de mettre en musique ce petit drame intime que, durant cet échange de lettres avec Horn, il n'avait pu y résister et avait écrit l'ouverture de son ouvrage à venir.

« Je l'ai composée de verve, en l'espace de cinq heures, » lit-on sur le manuscrit. Et de fait, peu d'œuvres de Schumann portent l'empreinte d'une inspiration plus chaude. La pensée mélodique respire un charme et une tendresse extrêmes, tandis que les phrases coupées du chant de *la Marseillaise* annoncent l'approche de l'armée française et que les triolets, qui reprennent çà et là, semblent peindre l'effroi des paysans fuyant devant l'invasion et délaissant les riches campagnes d'outre-Rhin. Ce petit tableau musical, d'une touche si fine et de tons si discrets, forme

comme une éclaircie dans cette période tourmentée de la vie de Schumann. Ce furent cinq heures d'oubli que celles pendant lesquelles il écrivit d'inspiration cette page charmante. Aussi l'a-t-il dédiée à sa « chère Clara » en souvenir de cette jouissance si vite évanouie [1].

[1] Gœthe écrivit aussi quelques opéras-comiques, comme *Lilla, Erwin et Elmire, Claudine de Villabella, Jery et Bœtely* (qui fournit à Ad. Adam le sujet du *Chalet*). Chacun de ses ouvrages fut traité par quantité de compositeurs; mais tout cela ne compte guère dans l'œuvre de Gœthe, et n'offre aucun intérêt au point de vue musical.

CHAPITRE III.

Poésies. Rinaldo.

Que le lecteur se rassure, notre intention n'est pas de lui faire passer en revue, du plus illustre au moins connu, tous les compositeurs qui ont emprunté à Gœthe quelques-unes de ses poésies pour les mettre en musique. Nous les connaîtrions tous que nous ne voudrions infliger à personne la lecture de cette liste interminable. Nous procéderons ici par d'énormes décomptes, et, passant sous silence jusqu'à Mendelssohn et Schumann, dont nous allons bientôt parler à propos d'ouvrages plus importants; nous arrivons tout droit aux deux musiciens qui ont fait le plus d'emprunts aux poésies du maître de Weimar.

Ce sont Beethoven et Schubert.

Beethoven éprouvait un vif plaisir à s'inspirer des charmantes poésies de son rival de gloire, et il ne cachait nullement l'impression que lui faisait le génie du grand homme. « .... Quand vous écrirez à Gœthe, mande-t-il à Bettina, le 10 février 1811, cherchez tous les mots les plus pro-

pres à lui exprimer ma vénération et mon admiration. Je suis sur le point de lui écrire moi-même au sujet de son *Egmont,* que j'ai mis en musique uniquement par amour pour ses poésies, auxquelles je dois tant de bonheur. »

A cette date, Beethoven venait précisément d'écrire la musique de neuf des poésies de Gœthe qu'il avait dédiées à la princesse Kinska. Toutes portent le reflet de ce puissant esprit avec lequel il avait tant d'affinités. Nous n'avons à parler ici ni de *Mignon,* ni du *Roi des puces,* mais que de charme il y a dans l'*Avertissement à Gretel,* dans la mélodie intitulée : *Avec un ruban orné de dessins;* que d'ardeur dans celle du *Désir! Au bien-aimé absent* et *l'Homme content* sont de jolies chansons, mais les plus belles de ces mélodies sont à notre avis : *Nouvel amour, nouvelle vie,* qui déborde de passion, et *Volupté de la mélancolie,* si pleine d'une douce amertune :

Ne tarissez pas, ne tarissez pas, larmes de l'amour éternel! Ah! comme à l'œil encore humide le monde semble mort et désert! Ne tarissez pas, ne tarissez pas, larmes de l'amour malheureux!

Sur la fin de sa vie, Beethoven se sentit encore attiré par le charme extrême de ces poésies « qui

portaient déjà en elles, disait-il, le secret des harmonies » et il emprunta au maître le sujet de deux compositions chorales. L'une est le *Chant d'alliance,* que Schubert devait aussi mettre en musique. Beethoven l'écrivit pour deux voix seules et chœur avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons. Il le composa en 1822 pour le ténor Ehlers, qui le chanta la même année à Presbourg, dans un concert à son bénéfice. Cet hymne à l'amitié inspira dignement un homme qui avait trop souvent méconnu ses amis les plus sûrs, mais qui avait l'âme tendre, et qui se réconcilia successivement avec ceux qu'il avait repoussés.

A chaque pas s'élargit la rapide carrière de la vie, et, toujours, toujours sereins, nos regards s'adressent plus haut; nous n'éprouvons jamais d'alarmes quand tout s'élève ou tombe, et nous resterons unis longtemps, longtemps, toujours!....

Quelques années auparavant, en 1812, Beethoven avait traduit en musique les deux petites pièces de Gœthe, *Mer calme* et *Heureux voyage.*

Un calme profond règne sur les eaux; la mer sans mouvement repose, et le nocher soucieux contemple de toutes parts la surface unie. Aucun souffle d'aucun côté! Un af-

freux silence de mort! Dans l'immense étendue pas un flot ne s'éveille.

Les nuages se déchirent, le ciel est clair, Éole délie la chaîne inquiète, les vents murmurent, le matelot s'empresse. Vite! vite! Les flots se partagent, le lointain s'approche : déjà je vois le bord.

Cette grande composition pour orchestre et chœur est un des plus beaux morceaux de Beethoven, et pourtant elle est loin d'être des plus célèbres. Elle porte à chaque page l'empreinte du génie : la première partie notamment est d'une couleur admirable, et le maître a trouvé, pour peindre l'immensité unie des flots, des effets de voix et d'instruments qui vont de pair avec les passages les plus vantés de la *Symphonie pastorale*. Beethoven a dédié cette page admirable à Gœthe : c'est un juste tribut de reconnaissance payé par le musicien au poëte qui l'avait si heureusement inspiré [1].

Il n'est pas de musicien qui se soit autant que Schubert servi des poésies de Gœthe. La beauté de la forme, la richesse et la variété des sujets, la pureté et l'élégance du style devaient attirer et charmer cet esprit si sensible à toutes

[1] Beethoven composa encore différents morceaux sur des poésies de Gœthe, dont une ou deux mélodies à une voix et un canon à six voix sur *le Divan*.

les séductions du rhythme des vers et de la musique. Le lied du grand poëte prend si directement sa source dans la poésie pure, il offre au musicien une mélodie parlée si ravissante, qu'il donna des ailes à l'imagination du musicien, et l'éleva jusque dans les plus hautes régions de l'art.

Franz n'était âgé que de dix-neuf ans et avait déjà mis en musique quelques poésies de Gœthe, quand en 1816 il écrivit tout d'un trait — dans l'espace d'une après-midi — cette admirable mélodie qui mérite d'être mise en regard des plus belles créations de la musique, *le Roi des Aulnes*. Son ami Spaun nous dit qu'il lui suffit de lire deux fois cette ballade pour concevoir sa musique, et lorsque lui, Spaun, entra dans la petite chambre de Franz, il le trouva en train de la noter avec une ardeur fiévreuse.

Schubert porta le soir même sa mélodie à l'école municipale du *Stadtconvict* où il avait été admis après un brillant examen; il la chanta et la fit redire par Holzapfel : elle obtint un plein succès, sauf pourtant certaine dissonnance qui se trouve sous les mots : « *Mein Vater, jetzt fasst er mich an!* Mon père, maintenant il me saisit! »

dissonnance aisément admise aujourd'hui, mais qui fit alors froncer le sourcil à plusieurs et que le professeur Ruczizka dut se donner la peine d'expliquer à ses élèves. A partir de ce jour, on commença à chanter cette mélodie dans quelques salons de Vienne, mais elle ne devint célèbre que cinq ans plus tard.

C'était le 7 mars 1821, jour des Cendres; une société de Vienne donnait un concert de charité qui comprenait à la fois de la musique, des tableaux et de la déclamation. Un des chauds protecteurs de Schubert, Léopold de Sonnleithner, avait fait inscrire au programme trois chants de son ami, dont *le Roi des Aulnes*. Vogl le chanta; en entendant cette œuvre admirable, le public fut saisi d'un tel enthousiasme qu'il obligea l'artiste à la répéter d'un bout à l'autre. Ce succès éclatant fut pour Schubert le commencement de la célébrité. La veille, il ne pouvait pas trouver un éditeur pour publier *gratis* ses mélodies que quatre amis des arts, Sonnleithner en tête, avaient fait paraître en se cotisant : le lendemain, c'était à lui de faire la loi.

Comme nous ne voulons pas parler ici des poésies empruntées à *Faust* et à *Wilhelm Meister*,

la première mélodie que nous trouvons après *le Roi des Aulnes,* signée à la fois Gœthe et Schubert, est la *Plainte du Berger :* « Là-haut, sur cette montagne, je m'arrête mille fois, penché sur mon bâton, et je regarde en bas la vallée. » Ce morceau, d'une inspiration exquise, est le premier de l'auteur qu'on ait entendu dans un concert public : le 28 février 1819 (Franz avait alors vingt-deux ans) le ténor Jæger l'avait chanté avec succès au concert du violoniste Joel von Jæger et avait révélé à la foule le nom inconnu de Schubert. Viennent en suite *la Rose sauvage,* une petite page d'une simplicité charmante, *le Chant du chasseur,* dont la tonalité voilée de *ré bémol* traduit bien la couleur rêveuse : « Je me traîne dans les campagnes, silencieux et farouche, mon fusil tout armé, et ta chère image, ta douce image flotte radieuse devant moi ; » *le Calme de la mer,* un trop grand tableau pour un si petit cadre, et enfin les deux jolies mélodies inspirées à Schubert par le *Chant de nuit du voyageur :* « Sur tous les sommets est le repos ; dans tous les feuillages tu sens un souffle à peine ; les oiselets se taisent dans le bois ; attends un peu, bientôt tu reposeras aussi ! »

Les deux mélodies de *Suleika* et celles du *Secret*, que Schubert composa en 1821, ont toutes trois beaucoup de charme, la première surtout; dont la conclusion, une phrase mollement cadencée en *si majeur*, semble peindre le gracieux balancement du hamac. C'est là le seul passage où Schubert paraisse avoir voulu donner une couleur orientale à ses *lieder* inspirés par les poésies ensoleillées du *Divan*, qui respirent les délicieux parfums de l'Orient.

La mélodie *Au Postillon Kronos*, que Schubert écrivit en 1827, moins d'un an avant sa mort, est une de ses meilleures : elle est empreinte d'une sinistre couleur. Schubert a surtout traduit d'une façon fort heureuse le galop précipité du cheval d'enfer et les sinistres appels du cor du démon : « Postillon, sonne du cor, fais retentir le trot du coursier sonore, afin que Pluton entende notre arrivée, et que, sur le seuil de la porte, l'hôte nous fasse un gracieux accueil. » Les hasards de l'édition ont mis à côté de ce morceau de maître deux autres mélodies antérieures de dix ans, mais qui n'ont point à redouter pareil voisinage. C'est d'abord la jolie mélodie de *Ganymède*, qu'il faut rapprocher de

celle qu'il écrivit plus tard sur *Prométhée* (toutes deux sont tirées du drame de *Prométhée* que Gœthe esquissa en 1773). C'est ensuite la pièce *A Mignon,* qui a inspiré au musicien une page tout pleine de charme et de tendresse.

Bienvenue et Adieu, que Schubert composa en 1822, est encore une de ses bonnes productions. La joie de l'amant qui court au rendez-vous dès la tombée de la nuit, la douleur qu'il ressent en quittant sa bien-aimée au premier rayon du soleil, y sont rendues avec vérité. *Le Salut du spectre* et *la Chanson de table* sont des morceaux moins saillants; *la Volupté de la mélancolie* forme une mélodie agréable, mais trop courte et qui ne saurait se comparer à celle de l'admirable chant de Beethoven; *la Fileuse* est encore une page touchante qui peint bien l'affliction de la pauvre fille délaissée par son amant.

Le chant *Bornes de l'humanité* est un cantique plein d'onction qui respire une foi ardente au Créateur; *la Consolation dans les larmes* exprime bien l'âcre jouissance que le malheureux éprouve à s'isoler dans sa douleur; *Désir* et *Ravissement* sont deux jolies mélodies, la seconde surtout, remarquable d'expression et de passion conte-

nue; enfin *Qui veut acheter des amours?* est une gracieuse chansonnette, spirituelle paraphrase de ce gai refrain : « De toutes les belles choses amenées au marché, il n'en est point de préférable à celle que nous vous apportons des pays étrangers. Écoutez ce que nous chantons, et voyez ces jolis oiseaux, ils sont à vendre. » Parmi les morceaux qui restent, nous ne ferons que citer le *Chant de nuit,* la *Chanson du preneur de rats,* le *Compagnon orfèvre* et la *Chanson du menuisier,* que ne distingue aucune qualité saillante et auxquels nous préférons les deux mélodies *A la Lune* que Schubert écrivit en 1815 en s'inspirant de la double invocation du poëte à l'astre des nuits.

Un des derniers ouvrages publiés de Schubert est son *Chant des Esprits sur les eaux.* Ce chœur pour huit voix d'hommes avait été exécuté à ce concert du 7 mars 1821, où avait commencé la célébrité du musicien avec le succès du *Roi des Aulnes*; cette belle page, qui rend si bien la poésie de Gœthe : « Esprit de l'homme, que tu ressembles à l'onde! destinée de l'homme, que tu ressembles au vent! » avait été très-froidement accueillie. Quinze jours après, l'*Allge-*

meine musikalische Zeitung motivait ainsi cet injuste arrêt : « Le public a reçu le chœur à huit voix d'hommes de Schubert comme un amas de modulations et de déviations accumulées sans but, sans ordre, sans portée. Le compositeur ressemble à un cocher qui conduirait, sans pouvoir les contenir, un attelage de huit chevaux se jetant tantôt à droite, tantôt à gauche, abandonnant la voie, la reprenant, et ne parvenant jamais à suivre la ligne droite. » Ce chœur si maltraité eut pourtant son jour de faveur : le 30 mars, il fut vivement applaudi dans une soirée donnée par le docteur Ignace Sonnleithner. Enfin, après trente-huit ans d'oubli complet, il fut repris en 1858 par la Société chorale de Vienne et reçu avec des applaudissements enthousiastes.

Somme toute, Schubert a mis en musique près de cinquante poésies de Gœthe. Et encore ne comptons-nous pas quelques morceaux inédits, le *Chant d'alliance* qu'il composa en août 1815, sept ans avant Beethoven, qui écrivit le sien en 1822; un fragment du *Dieu et la Bayadère* qui date de la même époque; le *Chant de Mahomet* (1821) qu'il laissa inachevé; *Au Lac,*

Le Désir (avril 1813); deux versions de la mélodie *Au Fleuve* (1815 et 1823); une troisième invocation *A la Lune; Espérance* et *L'Absente* [1]. On aura peine à croire après cela que l'auteur de tant de charmantes mélodies n'ait jamais eu le moindre rapport avec celui qui les lui inspirait. C'est pourtant la vérité. Cependant, un beau jour de 1819, un sien ami avait conseillé à Schubert d'envoyer au maître de Weimar quelques-unes de ses meilleures mélodies; mais le vieux poëte, qui devait montrer tant d'indifférence à Beethoven et juger si sévèrement Weber, ne donna pas la moindre marque d'attention à ce jeune homme inconnu; Schubert ne sut même jamais si son envoi lui était parvenu. Ce n'est qu'après la mort du fécond mélodiste que Gœthe semble avoir eu une révélation rétrospective de son génie. Au mois d'avril 1830, Mme Schrœder-Devrient, se rendant à Paris, passa par Weimar et se fit présenter à lui. Elle lui chanta *le Roi des Aulnes*. A l'audition de ce morceau, le vieillard se sentit ému, il saisit dans ses mains la tête de

[1] Dans un recueil publié plus récemment par Spina, il s'en trouve encore une, *La Bien-Aimée écrit*, que Schubert composa vers 1819.

la cantatrice et, la baisant au front : « Mille fois merci, lui dit-il, pour cette exécution grandiose. J'avais déjà entendu une fois cette ballade, mais elle ne m'avait rien dit; interprétée comme vous venez de le faire, elle devient un tableau vivant. » C'est là le seul mot d'éloge que Gœthe ait prononcé sur une mélodie de Schubert, et encore s'adressait-il à la chanteuse bien plutôt qu'à l'œuvre du grand musicien.

*
* *

Sur la fin d'octobre 1853, Schumann écrivait à son ami Maurice Strackerjan : « Nous avons aussi (avec Joachim) en ce moment, à Düsseldorf, un jeune homme de Hambourg, nommé Johannes Brahms, d'un talent si puissant et si original, qu'il me semble dépasser de beaucoup tous les jeunes artistes de ce temps-ci. Ses œuvres si remarquables, principalement ses mélodies, ne tarderont sans doute pas à parvenir jusqu'à vous. » Au commencement de l'année suivante, il annonçait encore à son ami qu'il se préparait à faire une petite excursion en Hanovre, où l'on devait exécuter *le Paradis et la Péri*, et

il ajoutait : « Nous y trouverons Joachim et Brahms, deux garçons de génie. »

De ces deux artistes, l'un est devenu le grand violoniste, célèbre par toute l'Europe; l'autre, le pianiste et compositeur Johannes Brahms, avait juste vingt ans lorsque, passant à Düsseldorf, il excita à ce point l'intérêt de Schumann, qui le prit sous son patronage, le guida de ses conseils, fit de lui, en un mot, son disciple préféré. L'élève a confirmé les prévisions de son maître. Il s'est déjà essayé dans tous les genres, sauf l'opéra, et il a produit dans chaque branche de l'art musical quelque œuvre remarquable, où se révèle une personnalité puissante. On peut assurer, en effet, que si ce compositeur procède directement de Schumann, s'il admire profondément ses magnifiques créations, il ne se contente pas de s'inspirer de lui, et que, comme tout élève véritablement doué, il veut non plus seulement imiter, mais créer à son tour.

Par une communauté d'opinions et de préférences qui accuse encore sa conformité de pensée avec son maître, Brahms s'est senti irrésistiblement attiré vers le poëte auquel Schumann a si souvent demandé d'enflammer son inspiration

créatrice, et il a dernièrement mis en musique une des cantates les moins connues de Gœthe, charmante amplification du célèbre épisode de *la Jérusalem délivrée,* qui a déjà fourni le sujet de tant d'opéras italiens, allemands ou français. Cette cantate, où les enchantements surnaturels se mêlent aux accents héroïques, devait tenter, tôt ou tard, quelque compositeur allemand, et il est assez singulier qu'on ait attendu jusqu'à ce jour pour mettre en musique une page aussi favorable aux grandioses et poétiques combinaisons de l'art musical.

L'épigraphe même que Gœthe a mise en tête de son *Rinaldo* et qui est traduite, vers pour vers, du quatorzième chant de *la Jérusalem*, indique quels vers du Tasse lui fournirent le canevas de cette composition. C'est la fin du discours adressé par le vieux magicien à Ubalde et au Chevalier danois, au moment où ils vont partir pour aller chercher Renaud et l'arracher aux séductions d'Armide :

Siede in mezzo un giardin del laberinto,
Che par che da ogni fronde amore spiri :
Quivi in grembo alla verde erba novella
Giacerà il cavaliere e la donzella.

Ma, come essa, lasciando il caro amante,
In altra parte il piede avrà rivolto,
Vo' ch' a lui vi scopriate, e d'adamante
Un scudo, ch' io daro, gli alziate al volto;
Sicch' egli vi si specchi, e il suo sembiante
Veggia, e l'abito molle onde fù involto :
Che a tal vista potran vergogna e sdegno
Scacciar dal petto suo l'amore indegno [1].

Après une courte introduction, mollement cadencée comme les vagues de la mer, et dont le doux bercement continue pendant le dialogue qui suit, les compagnons de Renaud s'efforcent de vaincre les charmes pernicieux de l'enchanteresse. « C'est affaire au brave de se montrer ici car nous allons traverser la mer, » disent-ils avec une ardeur croissante. Mais le héros implore quelque répit : « Oh ! laissez-moi dans ces lieux un instant encore ! » et se complaît dans sa douleur, dans le souvenir amer des délices

[1] « ... Au milieu du labyrinthe se trouve un jardin où l'amour semble respirer dans chaque branche : c'est là, sur l'herbe nouvelle et verdoyante, que vous trouverez le chevalier étendu près de sa maîtresse. — Celle-ci abandonnera aussitôt son cher amant pour chercher un refuge dans une autre partie du jardin ; prenez ce moment pour vous découvrir à Renaud et présentez-lui le bouclier de diamant que je vais vous remettre ; faites que son regard s'y attache, qu'il y voie son image et l'habit efféminé dont il s'est laissé vêtir : à cette vue, la honte et le dédain chasseront de son cœur l'indigne amour qui l'occupe. »

passées : « Le charme de la terre, le charme du ciel a disparu; qu'est-ce donc qui me retient encore en ce lieu de terreur? » Ses amis cédant à ses instances, Renaud s'absorbe en lui-même et évoque le passé dans une mélodie extatique, murmurée d'abord par les instruments à vent : « O mon cœur, je t'entends battre; fais revivre encore une fois le paradis des rêves dorés. » La phrase intermédiaire : « Les roses fleurissent près de la terre et les arbres fleurissent dans les airs, » est d'une enivrante langueur et ramène heureusement, par une gracieuse rentrée de hautbois et clarinette, la mélodie première de l'allegro sur ces jolis vers : « Rayons des eaux, flocons d'écume, vous faites bruire vos éclats d'argent; la tourterelle exerce ses charmes ainsi que le rossignol. »

Les chevaliers voudraient éveiller le héros de cette extase menteuse; ils s'approchent et lui disent à mi-voix sur un motif mystérieux et ingénieusement dialogué : « Venez doucement, venez, pour remplir les plus nobles destins; tous les charmes sont dissipés qu'avait enfantés la magie. A vous maintenant, hélas! de panser ses blessures et de consoler ses peines, douces et

dévouées paroles d'amitié. » Mais Renaud, en proie à une hallucination amoureuse, répète comme en rêve, sur un doux murmure des instruments de bois : « La tourterelle exerce ses charmes ainsi que le rossignol ; » puis, s'exaltant à la pensée que sa maîtresse va paraître, il laisse éclater sa jalouse ardeur. Le calme rentre un instant dans son cœur et se traduit par une vaporeuse cantilène, entrecoupée des doux soupirs de la flûte : « Alors les lys et les roses s'entrelacent en couronnes, alors les tièdes zéphyrs accourent et babillent en leurs danses caressantes, entraînant les parfums qui se fuient et se cherchent, éveillés de leur sommeil. » Cette délicieuse mélodie se perd dans un vague bruissement, puis l'amour mordant au cœur le héros, il répète avec une fièvre croissante cette phrase passionnée : « Mais tout ne fait que l'annoncer ; il ne s'agit que d'elle et tout s'évanouit dès qu'elle se montre en sa jeunesse aimable, en son éclat brillant. »

Le caractère de la musique change avec la décision que prennent les chevaliers de détruire le charme d'enfer. Le chœur : « Non ! il ne faut pas différer plus longtemps ! éveillez-le de ses

rêves! » respire une mâle énergie, et l'entrée successive des quatre voix d'hommes produit un grand effet de sonorité que termine un bel éclat sur ces mots : « Montrez-lui le bouclier de diamant! » De brillants appels des trompettes, contrastant avec les délicieux soupirs des flûtes et clarinettes sur une menaçante mélopée des trombones, traduisent d'une façon saisissante la révolution qui s'opère dans l'âme de Renaud, quand il se regarde dans le bouclier magique. Son récit sombre et désespéré : « Faut-il donc que je me voie ainsi, que je me retrouve aussi profondément amoindri? » est d'une grandeur mystérieuse, ainsi que sa phrase courageusement résignée : « Oui, c'est fait, je le veux; je veux quitter le séjour adoré et pour la seconde fois Armide !!! C'en est fait, il faut partir. » Les chevaliers reprennent aussitôt ces dernières paroles et, jugeant sa décision irrévocable, entonnent un chant large et joyeux qui respire l'allégresse de la victoire remportée sur la magicienne et l'espoir d'un prochain triomphe sur les infidèles.

Renaud va suivre ses amis, lorsqu'un nouveau délire s'empare de ses sens : les violons avec

sourdine, puis les hautbois soupirent une plainte délicieuse qui lui trouble le cœur. Il s'arrête et s'écrie : « Pour la seconde fois, je la vois apparaître, et gémir, et pleurer dans cette même vallée, la femme des femmes. Dois-je voir une seconde fois ce spectacle, ne dois-je pas la défendre, la sauver ? » Ses compagnons reviennent sur leurs pas et murmurent de cette lâcheté, tandis que lui, comme halluciné, laisse tomber de ses lèvres cette plainte amère dont la flûte et le hautbois répètent les derniers échos. Mais le charme infernal a déjà moins d'empire sur l'esprit du guerrier, qui triomphe enfin de cette dernière tentation : « Je vois la métamorphose de cette divinité ; son regard, son geste sont ceux des démons ; il n'y a plus de ménagements à attendre ! Déjà la foudre frappe le palais. Fêtes divines, plaisirs, charmes de l'esprit malin, tout est dispersé ! » Cette page, animée et pathétique, aboutit à un bel andante où se confondent deux mélodies de caractère opposé : la dernière plainte amoureuse de Renaud, cédant à regret aux instances de ses amis : « Je suis ému jusqu'au fond des entrailles en vous entendant. Vous me pressez de venir. Voyage infortuné ! vent mau-

dit! » et une mélodie large et religieuse, entonnée par les chevaliers, pour soutenir le courage chancelant du héros : « Vous voilà donc exaucées, prières des hommes pieux. Que tardes-tu? Le vent favorable invite au voyage! Vite! vite! »

Cet ensemble arrive, par une progression saisissante, à un grand éclat de toutes les voix réunies sur ce cri final. Renaud, redevenu maître de lui-même, gagne les vaisseaux avec les chevaliers; le signal du départ est donné, et tous entonnent, du haut des navires, un chant maritime, où le bruissement des violons en triolets aigus se mêle délicieusement à la mélodie vocale, mollement balancée : « Les voiles se gonflent. O les lames glauques, les blanches écumes, les vastes espaces verts sillonnés de dauphins rapides! » La cantilène intermédiaire : « Ils viennent, ils flottent, ils se jouent en se précipitant, puis ils s'arrêtent si touchants et si gracieux; » emprunte un charme double à la grâce de la mélodie et aux douces caresses de la flûte et des cors. Après une reprise du motif original, commence un long *crescendo*, habilement ménagé sur ces paroles : « Voilà qui rafraîchit, qui efface le passé. L'entreprise bénie est commen-

cée! Puis cette large mélodie aboutit à un magnifique chant de victoire : « C'est par un prodige que nous sommes venus, par un prodige aussi que nous partons. Déjà nous touchons à notre noble but. Partout retentit sur le rivage sacré le mot d'ordre pour la terre promise : Godefroy et Soliman! »

Cette grande composition, la dernière qui ait été tentée sur un poëme de Gœthe, n'est pas indigne d'être mise en regard des créations inspirées précédemment par les poésies du maître de Weimar. Elle se distingue autant par la richesse mélodique que par la couleur poétique, par la variété et l'abondance des combinaisons d'orchestre que par la fusion intime des voix humaines et des voix instrumentales; mais en dehors même de sa valeur absolue, cette partition a le rare mérite d'être une paraphrase parfaite de la cantate de Gœthe et d'en rendre à merveille la délicieuse poésie, la chaleur héroïque et la douloureuse passion. Il semble, en effet, à lire les vers du poëte à travers les mélodies du musicien, que Brahms ait assez profondément pénétré l'esprit de son maître pour y puiser cette merveilleuse intuition du génie de Gœthe,

et qu'il ait hérité de Schumann jusqu'à cette faculté exceptionnelle de s'incarner dans l'œuvre du poëte au point que sa musique paraisse être moins une traduction qu'une transfiguration.

CHAPITRE IV.

La Première Nuit de Walpurgis.

Lorsque Mendelssohn, sourd aux instances de Gœthe, se décida à quitter cette maison où il avait été traité en membre de la famille et à poursuivre sa route vers l'Italie, il emportait un double gage de la vive amitié que lui avait vouée le patriarche de Weimar. C'était d'abord un portrait du maître avec la flatteuse dédicace que nous connaissons, puis la cantate de la *Nuit de Walpurgis* que Gœthe lui avait permis de mettre en musique. Le jeune voyageur se remit en route et reprit son tour d'Europe, le cœur tout joyeux de sa double conquête. Peut-être les distractions du voyage lui auraient-elles fait oublier le précieux poëme qu'il venait d'obtenir, si un incident bien ordinaire n'était venu le lui remettre en mémoire. Il était, comme nous savons, en correspondance suivie avec sa famille et surtout avec sa sœur, sa chère Fanny (Mme Hensel), qu'il aimait d'une affection profonde et dont la mort devait lui porter un si

terrible coup. Durant l'hiver de 1831 (il y avait déjà près d'un an que Félix était parti), Fanny imagina d'organiser des réunions musicales pour passer gaîment le jour du dimanche. Elle fit part de cette idée à son frère qui l'approuva fort et promit aussitôt de lui envoyer quelque morceau qu'il composerait exprès pour elle.

« .... Ces concerts du dimanche vont déjà être cause que j'aurai produit un morceau nouveau, lui écrit-il de Rome, le 22 février. Dernièrement, lorsque tu me fis part de ton idée, je songeai si je ne pourrais rien t'envoyer, et je revins à mon projet favori d'autrefois; mais il a pris de tels développements que je ne puis encore rien donner à C.... pour te le porter, et que je ne te l'enverrai que plus tard. Écoute et admire! J'ai composé depuis Vienne la *Première Nuit de Sainte-Walpurge,* de Gœthe, et je n'ai pas encore eu le courage de l'écrire. Maintenant la chose a pris tournure, mais elle est devenue une grande cantate avec orchestre complet, et on peut la rendre très-gaie, car il y a au commencement des chants de printemps et une foule de morceaux du même genre. Aux cris des hiboux, au bruit que font les veilleurs avec leurs

fourches et leurs manches à balai, vient se joindre le vacarme des sorcières pour lequel j'ai, tu le sais, un faible particulier. Des trompettes en *ut majeur* annoncent les druides sacrificateurs, puis un chœur saccadé, sinistre, est chanté par les veilleurs saisis d'épouvante, et le tout se termine par le chant grave et plein du sacrifice. Ne crois-tu pas que cela pourrait faire un nouveau genre de cantate ? Je n'ai pas besoin d'y mettre une introduction instrumentale, l'ensemble est suffisamment animé. J'espère avoir bientôt terminé ce travail. »

Félix se leurrait là d'un vain espoir, et sa malheureuse partition devait encore traîner sur bien des tables d'auberge avant d'être parachevée. « .... Je ne désire plus qu'une chose, mande-t-il de Rome, le 29 mars, c'est de pouvoir achever d'écrire ici la *Nuit de Sainte-Walpurge*. Cela se fera si je puis avoir aujourd'hui et demain deux bonnes journées, c'est-à-dire du mauvais temps, car, par un beau soleil, la tentation est trop forte. Dès que, pour un instant, le travail ne veut pas marcher, on espère que cela ira mieux dehors; on sort, mais, une fois en plein air, on songe à autre chose qu'au travail; on flâne, et, en

un instant, on est tout étonné d'entendre les cloches des églises sonner l'*Ave Maria*. Cependant il ne me manque plus qu'un bout d'introduction; si cela me vient, le morceau sera complet, et il ne me faudra pas plus de deux ou trois jours pour l'écrire. »

Deux ou trois jours, c'était peu. Aussi bien, un mois après, il était à Naples, et son ouvrage n'avait guère avancé. « J'ai profité pour travailler, écrit-il de cette ville le 27 avril, du mauvais temps que nous avons eu pendant quelques jours, et je me suis mis avec ardeur à la *Nuit de Sainte-Walpurge*. Ce sujet m'a de plus en plus intéressé, de sorte que maintenant, dès que j'ai une minute, c'est à cela que je l'emploie. » Puis, après avoir parlé de choses et d'autres, de Pompéi, de la Fodor, de la liquéfaction du sang de Saint Janvier : « Mais il faut que je retourne à mes sorcières, s'écrie-t-il, permettez-moi d'en rester là pour aujourd'hui. Je suis très-indécis sur le point de savoir si je dois ou non faire usage de la grosse caisse dans ce morceau. Les pincettes, les fourches et les bruyantes cliquettes m'y engagent, mais la modération m'en dissuade. Je suis le seul assurément qui compose le *Blocks-*

berg sans petite flûte, mais pour la grosse caisse cela me fait peine d'y renoncer. D'ailleurs, avant que le conseil de Fanny ne m'arrive, la *Nuit de Sainte-Walpurge* sera déjà finie et emballée; je serai encore une fois par monts et par vaux, et Dieu sait de quoi il sera question alors. Je suis convaincu que Fanny me dirait oui, mais néanmoins je suis irrésolu. En tout cas, il faut dans ce morceau qu'il se fasse un grand vacarme. »

Mendelssohn vainquit ses scrupules, peut-être sur le conseil de sa sœur, et il employa tout à la fois la grosse caisse, la petite flûte et les cymbales. Du reste, la réponse de Fanny eut grand temps de lui parvenir, car deux mois plus tard il arrivait à Milan avec son interminable partition, qui n'était ni finie ni emballée. « Aussitôt arrivé, écrit-il le 14 juillet, mon premier soin fut de me procurer un piano droit, et de me mettre *con rabbia* à cette éternelle *Nuit de Sainte-Walpurge*, pour en finir une bonne fois. Demain matin elle sera complétement terminée, sauf l'ouverture, dont je ne sais pas encore si je veux faire une grande symphonie ou une courte introduction printanière. J'aurais besoin de prendre à cet égard l'avis d'un savant. La fin est mieux

venue que je ne l'avais moi-même espéré. Le fantôme et le druide barbu, avec ses trompettes qui s'arrêtent et qui sonnent derrière lui, m'amusent comme un bienheureux, et j'ai passé ainsi deux matinées délicieuses. » Cette fois, Félix voyait à peu près juste. Quelle dut être sa joie quand il put dater d'Isola-Bella, 24 juillet, ce triomphant *post-scriptum :* « La *Nuit de Sainte-Walpurge* est tout à fait finie; j'y ai mis la dernière main! »

Il lui restait bien encore à composer l'ouverture dont il s'était décidé à faire une grande symphonie, mais il prit son temps pour l'écrire et ne la termina que six mois après, lors de son séjour à Paris, sur les pressantes instances de sa sœur. « Tu me demandes encore pourquoi je ne compose pas la symphonie italienne en *la majeur,* lui répond-il le 21 janvier 1832; c'est parce que je compose l'ouverture saxonne en *la mineur,* qui doit précéder la *Nuit de Sainte-Walpurge,* afin que ce morceau puisse figurer honorablement à mon concert de Berlin et ailleurs. Tu veux que je me retire au Marais et que j'y passe toute la journée à écrire. Cela n'est pas possible, mon enfant. Il ne me reste

plus que trois mois à peine pour voir Paris, et il faut ici se jeter dans le courant.... »

Il parvint enfin à terminer cette malheureuse ouverture malgré les mille sujets de distraction que lui offrait une ville comme Paris, et, sitôt qu'elle fut finie, il se hâta de mander cette bonne nouvelle à sa famille. « Mon ouverture en *la mineur* est terminée, écrit-il le 13 février; elle représente le mauvais temps. Une introduction dans laquelle on sent la rosée et le printemps est également terminée depuis une couple de jours; j'ai donc compté les feuilles de la *Nuit de Saint-Walpurge;* j'ai retouché encore un peu les sept numéros, puis j'ai écrit au bas avec satisfaction : *Milan, juillet, — Paris, février.* Je pense que cela vous plaira.... »

Après avoir assisté à son éclosion tant soit peu accidentée, il nous reste à étudier et à juger cet ouvrage écrit par un musicien de vingt-deux ans, alors dans tout le feu de sa juvénile admiration pour les chefs-d'œuvre des arts et de la nature, à travers les incessantes distractions d'un voyage en Italie et en Suisse. Nous le ferons tout à l'heure : parlons d'abord du poëme.

La cantate de Gœthe, la *Première Nuit de*

Walpurgis, qu'on intitule parfois inexactement la *Nuit du 1er mai,* ou la *Nuit du Sabbat,* ou le *Sabbat des Sorcières,* n'a de commun que le nom avec la nuit du sabbat de *Faust*. Voici ce dont il s'agit. Pendant la première nuit de mai (qu'on nomma plus tard, en Allemagne, *Nuit de Walpurgis,* parce qu'on fête à cette date la canonisation de Sainte-Walpurge, abbesse d'Heidenheim, morte au VIIIe siècle), les Germains célébraient au milieu des bois le retour du printemps et le réveil de la nature. Quand leur religion eut fait place au christianisme, les cérémonies du culte druidique furent proscrites et les assemblées sur les hauts lieux interdites sous des peines sévères. Toutefois, elles ne cessèrent pas complétement, et à la faveur même de l'effroi que les diables inspiraient aux chrétiens, les adorateurs des faux dieux trouvèrent moyen d'accomplir en sécurité leurs sacrifices. Pendant les nuits consacrées à l'œuvre sainte, ils plaçaient aux abords de la montagne des sentinelles armées, couvertes de déguisements étranges. A un signal convenu, et quand le prêtre, montant à l'autel, entonnait l'hymne sacré, cette troupe agitait fourches et torches en faisant entendre des cris

épouvantables pour effrayer les chrétiens qui auraient voulu s'opposer à la célébration de leurs mystères.

Il est curieux de voir Mendelssohn, le croyant fervent et convaincu, aux prises avec cette ballade où les vieilles idées druidiques sont montrées comme supérieures à celles des premiers chrétiens, dont on raille les erreurs grossières et les superstitions. Il a traité ce sujet avec toute la fougue, toute l'exubérance qu'on peut attendre d'un musicien de son âge. On dit que Mendelssohn revit et corrigea son ouvrage quatre ou cinq ans avant sa mort. Si cela est, il ne dut pas lui faire subir de bien grands changements, car il porte toujours l'empreinte d'une ardeur toute juvénile.

L'ouverture offre comme un tableau raccourci de tout l'ouvrage : c'est une longue préface d'un style sombre et passionné qu'on peut mettre au nombre des belles créations de Mendelssohn. Bien qu'il y ait cédé souvent à son amour de la musique pittoresque (comment s'en garder lorsqu'on vient d'écrire l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été?*), il a su lui donner un vif éclat et un caractère grandiose en rapport avec le sujet

religieux qu'il allait traiter. Il y a vers le milieu un passage charmant où des traits de violon répondent aux appels répétés des cors. Aucuns ont cru voir dans ce jeu d'orchestre une annonce du chœur des sentinelles : cela paraît fort peu probable, l'auteur ayant pris soin de nous dire que c'était l'hiver qu'il avait voulu peindre dans ce morceau. Tout à coup les brumes se dissipent, l'hiver fait place au printemps : pour traduire cette transition soudaine, les violons attaquent un chant joyeux en *la majeur* que les voix de femmes vont bientôt reprendre, sorte d'hymne à la nature renaissante.

Une large phrase du violoncelle unit cette belle introduction au corps de l'ouvrage, qui débute par un chœur de femmes accompagné d'un gai susurrement de l'orchestre : c'est un joyeux concert en l'honneur du printemps. Cette page, toute imprégnée de douces senteurs, est la seule de la partition où l'auteur ait pu mettre un peu de charme; dès les premières mesures du morceau suivant, la couleur change : la grâce fait place à l'effroi.

Un druide exhorte le peuple à monter sur la hauteur et à célébrer le vieux culte national :

son enthousiasme gagne peu à peu la foule qui s'élance à sa suite en poussant des cris fanatiques. Les cuivres donnent un grand éclat à cette page qui peint bien l'ardente passion des derniers défenseurs du druidisme. Mais une femme hésite et refuse de s'exposer à une mort certaine ; l'effroi gagne ses compagnes qui font mine de reculer devant le danger : cet incident donne lieu à un dialogue d'un style sec et heurté (en *ré mineur*), qui traduit aussi bien que possible cette lutte intérieure de l'effroi humain et de la foi religieuse. Ces hésitations de femmes ne font que redoubler l'ardeur des druides, et le grand-prêtre reproche aux lâches de mériter leur esclavage. Sa voix se développe sur un chant plein d'onction qu'accompagnent les arpéges des altos et que la foule va reprendre avec plus d'éclat : cette scène a donné naissance à un court ensemble en *mi mineur* d'un bel élan et d'une riche sonorité. « Dressez le bûcher ! » s'écrie le prêtre. « Que la flamme monte aux cieux ! » répond la foule exaltée en poussant des clameurs toutes vibrantes de fureur religieuse.

« Dispersez-vous ! » dit le prêtre à ceux qui doivent faire sentinelle aux abords de la mon-

tagne. Cet épisode scénique offrait à Mendelssohn l'occasion d'écrire un de ces petits morceaux pittoresques auxquels il excelle : il n'eut garde d'y manquer. Après quelques mesures d'orchestre d'une légèreté vaporeuse, les voix attaquent discrètement une petite marche canonique, allègre et bien rhythmée : à l'entendre, on croirait voir les gardes des druides se glisser furtivement dans l'ombre de la nuit. Cette page finement nuancée porte à chaque mesure la marque de l'auteur. On devinerait Mendelssohn aux moindres détails de cette orchestration si savante et si délicate, à ces légers *pizzicati* des cordes, à ces lointains échos du cor, à ce gazouillement des instruments de bois, à ce doux murmure des violons, à mille précieux détails qui sont siens et qui font le plus clair de son originalité. Ce petit tableau nocturne peut être présenté à bon droit comme un modèle d'un genre où Mendelssohn est passé maître, genre où l'imagination ne joue qu'un rôle secondaire et qui doit son charme surtout à la science de l'orchestre, à l'intuition des effets de timbre et de rhythme.

Voici venir la scène capitale, celle où les gardes des druides s'efforcent d'épouvanter les

chrétiens en agitant des torches, en poussant des cris effroyables, bref en faisant mille *diableries*. Cette vaste composition débute par un récit de basse tout plein de colère et d'ironie à l'adresse des chrétiens, puis les hommes entonnent un chant de fureur scandé par quelques roulements de timbales; les femmes se mettent bientôt de la partie, puis l'orchestre, et cette masse énorme de voix et d'instruments éclate enfin dans un *allegro feroce* d'une rapidité vertigineuse et d'une sonorité effrayante. Il est bien clair que cette scène de démons était ce que Mendelssohn prisait le plus dans la cantate de Gœthe : c'est là surtout ce qui l'a tenté et l'a engagé à demander au maître la permission de la mettre en musique. De son propre aveu, il avait un faible particulier pour les scènes de sorcellerie. Aussi s'en est-il donné là à cœur-joie. Jamais peut-être on n'entendit pareil déchaînement de masses sonores. Tout cela crie, hurle, grince, mugit. C'est un vacarme effroyable, — passez-moi le mot, — un sabbat de tous les diables. Cette page diabolique a le grand tort d'être trop longue. A voir Mendelssohn se lancer dans les développements sans fin, on voit au juste quel charme

étrange exerçaient sur lui ces scènes de sorcières. Mais à mesure qu'il avance, on sent davantage le métier. C'est en fin de compte un tableau d'une confusion extrême, sans le moindre éclair de fantaisie vaporeuse. Aussi ne tarde-t-il pas à paraître monotone en dépit de la variété des procédés mis en œuvre : c'est que jamais le procédé, si curieux soit-il, ne peut suppléer à l'inspiration. En un mot, toute cette sorcellerie est bien un morceau de maître, mais d'un maître savant à qui l'inspiration tient rigueur.

La scène qui suit retrace le sacrifice des druides. L'hymne du prêtre est une large mélodie respirant une pieuse ferveur : elle est richement soutenue par les arpéges des altos, que l'auteur a spécialement employés pour accompagner ses invocations religieuses. Cependant les clameurs des gardes ont mis en déroute les chrétiens. Les cris qu'ils poussent en se sauvant dominent un instant la voix du prêtre, mais le bruit s'éloigne et les païens peuvent poursuivre en paix l'accomplissement de leurs mystères. Ils reprennent leurs prières et adressent à leurs divinités un fervent hommage pour la victoire qu'ils viennent de remporter sur leurs oppresseurs.

Ce chant religieux en *ut majeur* forme la péroraison de cette vaste composition : c'est du reste, avec l'ouverture, la plus belle page de l'œuvre entière. Il est assez curieux d'observer que c'est précisément l'expression du sentiment religieux qui a le mieux inspiré Mendelssohn, alors que c'était la scène de sorcellerie qui l'avait surtout tenté dans ce poëme bizarre. Lui-même se flattait d'avoir écrit tout cet ouvrage d'inspiration et sans se préoccuper de l'effet qu'il ferait sur le public. « J'ai fait aussi, depuis que nous ne nous sommes vus — écrit-il de Milan, le 15 juillet 1831, à son ami Édouard Devrient — une grande composition qui sera peut-être de nature à produire de l'effet sur le public : c'est la *Première Nuit de Sainte-Walpurge* de Goethe. Je ne l'ai entreprise que parce que cela me plaisait et que le sujet m'inspirait, mais je n'ai nullement songé à l'exécution. Seulement, à présent qu'elle est terminée, je m'aperçois qu'elle convient parfaitement pour un grand concert, et, dans le premier concert que je donnerai à Berlin, tu y chanteras la partie du druide barbu. Je l'ai écrite exprès pour toi, il est donc juste que tu la chantes, et comme j'ai toujours

observé que les morceaux que j'avais écrits en me préoccupant le moins du public étaient précisément ceux qui lui plaisaient le mieux, j'ai lieu de croire qu'il en sera de même pour celui-ci. »

Mendelssohn expose ici une théorie qui est juste et louable, mais il s'abuse s'il croit l'avoir constamment mise en pratique dans son ouvrage. C'est précisément pour s'être trop inquiété du public qu'il n'a qu'à demi réussi dans ses tableaux de sorcellerie. Bien loin que la scène du sabbat ait été écrite d'inspiration, elle porte à chaque page l'empreinte d'un labeur assidu, d'une recherche extrême, et l'on peut deviner sous chaque mesure la grande préoccupation de l'auteur, qui est de frapper fort plus encore que juste. Il est résulté de là une page difficile qui, en dépit d'efforts surhumains, a moins de valeur et produit moins d'effet que l'invocation finale : c'est que là il y avait surtout du métier, tandis qu'ici il y a de l'inspiration.

Malgré l'intérêt qu'il offrait, cet ouvrage n'a été entendu à Paris dans son entier qu'à de rares intervalles. Le Conservatoire l'a exécuté

deux fois, en 1853, sur une mauvaise traduction de Bélangèr, qui en avait fait une scène bohémienne : depuis lors il n'en a donné que de courts fragments, comme il lui arrive souvent de le faire pour les œuvres les moins connues et les plus dignes de l'être. En février 1872, on a pu entendre la *Nuit de Walpurgis* exécutée en entier aux concerts du Casino, sur une bonne traduction de M. V. Wilder : elle y a produit grand effet. Est-ce donc une œuvre hors ligne? Nous ne le croyons pas, malgré l'affirmation de Berlioz, et l'audition de cet ouvrage n'a fait que confirmer l'idée que nous nous en étions faite à la lecture.

« Cette partition est d'une clarté parfaite malgré sa complexité, dit Berlioz dans une lettre écrite d'Allemagne; les effets de voix et d'instruments s'y croisent dans tous les sens, se contrarient, se heurtent avec un désordre apparent qui est le comble de l'art. Je citerai surtout comme des choses magnifiques, en deux genres opposés, le morceau mystérieux du placement des sentinelles et le chœur final où la voix du prêtre s'élève par intervalles, calme et pieuse, au-dessus du fracas infernal de la troupe des

faux démons et des sorciers. On ne sait ce qu'il faut le plus louer dans ce finale ou de l'orchestre, ou du chœur, ou du mouvement tourbillonnant de l'ensemble. »

N'oublions pas que Berlioz était alors tout enthousiasmé de l'accueil que lui faisait Mendelssohn à Leipzig; cette heureuse disposition d'esprit a bien pu lui faire louer outre mesure l'œuvre de son ami d'un jour. Peut-être eût-il sensiblement atténué l'expression de son enthousiasme s'il avait su alors, comme il l'a su plus tard, que celui qui le recevait à bras ouverts et qui lui donnait l'accolade en plein concert l'avait, dans une lettre adressée de Rome à sa famille, traité de « *caricature, sans l'ombre de talent, d'une vanité incommensurable, qu'il lui prenait parfois envie de dévorer.* »

Cependant Berlioz a raison sur un point, c'est quand il parle de l'habileté de l'auteur. En dépit de son âge, Mendelssohn était déjà d'une habileté consommée et il tira un merveilleux parti des ressources variées que lui offrait le poëme de Gœthe. A vingt-deux ans, il savait déjà tout ce qu'on peut apprendre et il a mis dans son ouvrage tout ce qu'il savait. De là une œuvre

qui offre surtout un vif intérêt d'étude. On ne peut qu'applaudir à cette richesse d'orchestration, à ces curieux effets de voix et d'instruments, mais on désirerait trouver autre chose dans l'œuvre du jeune maître. L'art y est poussé à un point extrême, l'inspiration fait défaut. Il y a de la couleur, de la bizarrerie même, comme il convenait à pareil sujet, mais peu de grandeur, sauf dans la scène finale. C'est une œuvre remarquable de facture, mais qui ne commande pas l'admiration.

TROISIÈME SÉRIE.

WILHELM MEISTER.

CHAPITRE PREMIER.

LE ROMAN ORIGINAL. LES MÉLODIES DE BEETHOVEN.

Quand on lit *les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* une figure d'un charme étrange vous séduit dès son apparition et se détache en pleine lumière sur cette nombreuse galerie de femmes, Marianne, Aurélie, Thérèse, Nathalie. C'est Mignon. Tandis que l'aventureux héros du roman se laisse prendre le cœur à tous les détours du chemin et s'en va déposer son hommage aux pieds de toutes les femmes qu'il rencontre sur sa route, celle qu'il a arrachée aux mauvais traitements d'un chef de saltimbanques et qui s'est attachée à lui d'un profond amour, se consume et languit sans oser avouer sa passion jusqu'au jour où elle tombe frappée à mort en apprenant que son bien-aimé va épouser Thérèse. Qu'est-ce que cette enfant bizarre, si crain-

tive en sa hardiesse, si sauvage en sa passion, dont toute la vie est contenue dans ces deux termes : sa patrie perdue, son amour méconnu, et qui meurt de cet amour sans avoir revu la terre natale? Un souffle, une ombre charmante et fugitive. Mais qu'était-ce que Mignon pour le poëte? Il nous semble qu'elle représente à ses yeux la partie lyrique du roman : entre tant de personnages empruntés à la vie réelle, il a voulu créer un être d'une nature supérieure. Werner, Marianne, Serlo, Philine, Laërte, Nathalie, Lothaire, etc., c'est la réalité; Mignon, c'est l'idéal. Avec le temps, tous les personnages du roman, voire le héros, se sont peu à peu effacés devant cette apparition charmante; et cette figure, à laquelle les autres font cortége, brille maintenant d'un vif éclat : l'admiration de la postérité l'a entourée d'une auréole lumineuse.

Ce qui nous fait croire qu'il fut bien dans l'intention du maître de donner une couleur surnaturelle à cette création idéale, c'est qu'il eut souvent recours pour la peindre à la langue idéale, à la poésie; c'est aussi qu'il lui fait jouer à l'égard de Wilhelm le rôle d'une protectrice inspirée. Une sorte de seconde vue fait deviner à

Mignon les dangers que court son maître et elle les lui indique d'un geste, d'un mot. Elle le défend contre les brigands, elle arrache le petit Félix à la mort, elle donnerait tout son sang pour son bien-aimé, — et il ne vient jamais à l'esprit de Wilhelm de se demander quelle passion entraîne cette enfant à se sacrifier pour lui, si là n'est pas l'amour, le bonheur!

La peinture et la musique ont prêté une nouvelle vie à la ravissante création du poëte. Il se produisit même là un curieux phénomène. De même que le roman s'était peu à peu condensé dans la figure de Mignon, de même Mignon, s'incarna tout entière dans les strophes qui traduisent son ardente aspiration vers la patrie absente. Pour beaucoup, Mignon ne fut longtemps qu'un tableau et qu'une chanson : personne, en effet, qui ne connaisse la poétique toile d'Ary Scheffer, et aussi cette touchante poésie :

Connais-tu le pays où les citronniers fleurissent?
Dans le feuillage sombre l'orange d'or flamboie;
Un vent souffle du ciel bleu;
Le myrte discret, le laurier superbe s'y dressent.
Le connais-tu?
C'est là, c'est là,
O mon bien-aimé, que je voudrais aller avec toi!

On ne saurait dire au juste combien de musiciens ont essayé de traduire ce délicieux rêve de l'enfant perdue : ils s'appellent légion. Aussi bien n'est-ce pas d'eux que nous voulons parler, mais de ceux qui n'ont pas vu seulement une chanson dans Mignon, et qui, s'inspirant plus largement du drame de Gœthe, ont voulu donner une traduction musicale complète de la partie lyrique de son roman d'aventures.

*
* *

Le premier qui l'ait tenté est Beethoven. Il a dit lui-même, à propos d'*Egmont*, quel charme il éprouvait à la lecture des poésies de Gœthe, et la musique qu'elles lui ont inspirée est une preuve éclatante qu'il disait vrai. La mélodie qu'il a écrite sur le chant de Mignon : *Connais-tu le pays?* est un nouveau gage de sa vive admiration. Dans son roman, Gœthe a pris soin d'expliquer en quelques mots quel caractère devrait avoir toute musique composée sur ces paroles pour rendre au mieux sa pensée. Il fait bon relire ces lignes où l'auteur donne comme une poétique musicale de sa chanson : elles nous ser-

viront de criterium pour juger les divers compositeurs qui se sont essayés à la traduire.

« Mignon commençait chaque strophe d'une manière pompeuse et solennelle comme pour préparer l'attention à quelque chose d'extraordinaire, comme pour exprimer quelque idée importante. Au troisième vers, le chant devenait plus sourd et plus grave. Ces mots : *Le connais-tu?* étaient rendus avec réserve et mystère; *C'est là! c'est là!* était plein d'un irrésistible désir, et, chaque fois, elle savait modifier de telle sorte les dernières paroles : *Je voudrais aller avec toi!* qu'elles étaient tour à tour suppliantes, pressantes, pleines d'entraînement et de riches promesses. »

Beethoven a fidèlement rendu dans sa mélodie les diverses nuances de ce petit poëme. Voici du reste, à ce propos, quelques lignes d'une lettre de Bettina d'Arnim à Gœthe, qui, malgré l'exagération habituelle de l'auteur, peuvent nous enseigner quelle profonde impression les poésies de Gœthe faisaient sur l'auteur de *Fidelio*. « Beethoven, dit-elle, me chanta d'une voix si forte et si incisive que sa mélancolie réagissait sur moi : *Connais-tu le pays où fleurissent les citronniers?* N'est-ce pas que c'est beau? s'écria-t-il tout inspiré. — C'est mer-

veilleux, répondis-je. — Alors je vais recommencer. Il y a bien des gens, dit-il, qui sont *touchés* des bonnes choses; ce ne sont pas des natures artistes. Les artistes ne pleurent pas, ils sont de feu. La mélodie est la vie sensible de la poésie. Dans la chanson de Mignon, n'est-ce pas la mélodie qui fait comprendre ce qu'éprouve la jeune fille ? et cette même mélodie n'éveille-t-elle pas à son tour d'autres émotions que le poëme n'a pas exprimées ? »

Beethoven mit encore en musique la lamentation que chantent Mignon et le joueur de harpe au chevet de Wilhelm blessé. Il a écrit sur ce sujet jusqu'à quatre mélodies, toutes gracieuses, mais qui rendent imparfaitement la douleur passionnée de ces strophes :

Seul, celui qui connaît la langueur
Sait ce que je souffre!
Isolée et privée de toute joie,
Je regarde au firmament
De ce côté, là-bas.
Ah! celui qui m'aime et me connaît
Est dans l'éloignement.
La tête me tourne, cela me brûle
Dans les entrailles.
Seul, celui qui connaît la langueur
Sait ce que je souffre!

Beethoven n'alla pas plus loin dans sa traduction de *Wilhelm Meister;* mais d'autres musiciens tentèrent après lui cette glorieuse entreprise et poursuivirent jusqu'à la fin. Ils sont au nombre de quatre, mais tous ne procédèrent pas de la même façon. Trois d'entre eux, jugeant déjà la tâche assez ardue, se contentèrent de mettre en musique la partie lyrique du roman de Gœthe : l'autre osa d'avantage et s'efforça de combiner dans un opéra certaines scènes capitales et les strophes qui lui semblaient le mieux l'inspirer. Quel qu'ait été le résultat de ces diverses tentatives, elles commandent l'attention et méritent d'être sérieusement étudiées. Nous allons procéder ici comme nous avons fait pour *Faust*; nous étudierons ces créations à loisir, les comparant entre elles et les mettant en regard de l'original; nous arriverons ainsi à connaître quel compositeur a traduit le plus heureusement la pensée de Gœthe, lequel s'est élevé le plus haut au contact de son génie : de M. Thomas, de Schubert, de Schumann, ou de Rubinstein.

CHAPITRE II.

La Mignon d'Ambroise Thomas.

Il en est de la *Mignon* de M. Thomas comme du *Faust* de M. Gounod. Ce serait faire injure au lecteur que lui raconter une pièce qu'il connaît à merveille : aussi bien ne prétendons-nous rien lui apprendre à ce sujet, nous voulons seulement étudier cet ouvrage comme traduction musicale du roman de Gœthe et rechercher s'il rend fidèlement la pensée créatrice du maître.

Il suffit d'avoir lu une fois les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* pour comprendre quelle difficulté il y avait à faire de Mignon l'héroïne d'un opéra. Il fallait plus que de l'habileté, presque de l'imagination, pour donner un corps à cette ombre à peine entrevue, pour grouper autour de cette fugitive et délicate fiction tous les incidents, tous les personnages d'un drame vivant. Les auteurs sont venus assez heureusement à bout de cette tâche ingrate. Ils ont tout d'abord mis au premier plan les deux personnages de la partie lyrique du roman, Mignon et

le joueur de harpe, puis le héros même, en les faisant escorter des figures secondaires du joyeux Laërte et de la rieuse Philine. Si Wilhelm Meister conserve sur la scène le caractère indécis de spectateur qu'il a dans le roman, il n'en est pas de même des autres personnages : il eût été difficile de les faire passer du livre au théâtre sans altérer leur caractère, leur physionomie, et même sans les métamorphoser entièrement. C'est ainsi que le joueur de harpe a pris le nom de Lothario, et qu'on le voit à la fin, sortir de la chambre du comte Cipriani, vêtu du costume des patriciens de Venise et tenant sous le bras une cassette au fond de laquelle Mignon va retrouver la raison.

Les auteurs n'ont guère conservé que trois scènes intactes du roman : l'épisode des saltimbanques où Mignon se révolte contre le joug de son maître ; le délicieux dialogue de Mignon et de Wilhelm lorsque celui-ci lui demande quel est son nom, son pays ; et enfin la scène de l'incendie que le mendiant allume non plus par folie, mais pour exaucer le vœu de Mignon, pour engloutir au milieu d'un triomphe la coquette Philine qui a ravi le cœur de Wilhelm. Nous ne

chicanerons pas les auteurs sur les changements qu'ils ont dû apporter au texte, non plus que sur les scènes de leur invention (quelques-unes sont bien dans le caractère du modèle), mais nous leur reprocherons d'avoir fait une même personne de Mignon et de Sperata, et d'avoir mêlé à une poétique légende cette terrible histoire d'inceste fraternel; nous leur demanderons enfin pourquoi ils ont imaginé cette scène de coquetterie où Mignon abandonne son costume de garçon pour se parer des robes de Philine. Pareil épisode est en désaccord complet avec le caractère que Gœthe a donné à son héroïne, et lui-même l'a condamné par avance quand il écrit après la scène de l'incendie : « Le feu avait consumé la petite garde-robe de Mignon, et, lorsqu'on voulut la pourvoir de quelques vêtements nouveaux, Amélie proposa de lui faire porter enfin des habits de femme. Mignon s'y refusa obstinément; elle demanda, avec une grande vivacité, de conserver son habillement ordinaire, et il fallut céder à son désir. »

Reste la question de vie ou de mort. Il paraît que dans une première version du drame destinée au Théâtre-Lyrique, où Marguerite est

morte, où Didon est morte, où Juliette est morte, Mignon devait mourir. Transportée sur une scène où tant de mariages se sont déjà célébrés, Mignon ne pouvait donner le spectacle de son agonie à un public ennemi des dénoûments tragiques. Voilà pourquoi, malgré Gœthe, Mignon, redevenue Sperata, la fille du comte Cipriani, épouse à la fin Wilhelm Meister par la grâce de Philine qui les unit et leur offre, en guise de bouquet nuptial, une interminable guirlande de brillantes vocalises.

Les auteurs pensèrent que cette conclusion heureuse ne serait pas du goût des Allemands et écrivirent à leur intention un dénoûment représentant la mort de l'héroïne : à leur grand étonnement, les Allemands récusèrent cette fin qui est celle du roman et préférèrent voir vivre l'heureuse Mignon. En Allemagne comme en France, Mignon revient donc à la vie et épouse son bien-aimé, seulement aujourd'hui la pièce se termine brusquement après la reconnaissance de Mignon par son père : il l'unit à Wilhelm et la bénit. C'est plus naturel et plus convenable.

Il n'est pas difficile de comprendre quel motif a pu guider les amateurs allemands dans leur

préférence : ils n'ont vu dans l'opéra-comique français qu'une lointaine imitation du roman et n'ont pas cru qu'il y eût lieu de se montrer bien sévères à cet égard; dès lors ils ont admis la résurrection de l'héroïne. Nous aussi, nous passerions volontiers condamnation si nous ne savions que les auteurs avaient d'abord composé leur pièce de façon à conserver le dénoûment original; or, il est difficile d'admettre qu'on corrige Gœthe à seule fin de ne pas trop émouvoir les cœurs tendres qui fréquentent l'Opéra-Comique.

Cet examen du livret d'opéra comparé au roman n'était rien moins qu'inutile. Il devait nous enseigner dans quelle situation le musicien se trouvait à l'égard de Gœthe en composant son ouvrage, et par là nous mettre à même de l'apprécier plus sûrement. Parlons d'abord, en commençant l'étude de la musique, des épisodes et des strophes qui sont fidèlement empruntés au roman. La majeure partie de l'introduction est composée de cette façon : elle comprend la scène où Mignon refuse de danser le pas des œufs et où Wilhelm la défend contre la sauvage colère de son maître. Les librettistes ont dû y

ajouter quelques incidents de leur invention, mais alors même ils se sont efforcés de rester le plus près possible du texte original; c'est ainsi qu'introduisant au milieu de cette scène le joueur de harpe, ils lui font chanter non pas une romance quelconque, mais bien des strophes de Gœthe. Le musicien a placé là une introduction assez bruyante. Au lever du rideau, des bourgeois attablés au cabaret fêtent la dive bouteille sur un rhythme joyeux qu'interrompent bientôt les accords de la harpe. Augustin ou Lothario paraît et chante alors la strophe qu'il déclame dans le roman, peu après l'incendie :

Le long des portes je me glisserai,
Je m'y tiendrai, silencieux et modeste,
Une main pieuse me tendra de la nourriture,
Et je passerai plus loin.
Chacun se trouvera heureux,
Lorsque mon image apparaîtra,
Il pleurera une larme,
Et je ne sais ce qu'il pleurera.

Il ne semble pas que le compositeur ait donné un caractère assez saillant à cette plainte du fou; elle est trop écourtée (on n'en a mis en musique que la première moitié) et manque de

couleur. Du moment qu'on jugeait à propos de placer là une strophe du poëte, il fallait prendre garde de ne pas l'amoindrir en l'encadrant dans un chœur de buveurs et lui donner le plus de relief possible; elle passe presque inaperçue à la scène. La troupe des saltimbanques fait son entrée sur une marche bizarre, puis la danse commence, danse bohémienne au rhythme marqué et à la tonalité vague sur laquelle se détachent en notes piquées les caquets de la rieuse Philine.

Ce tableau musical n'est pas mal venu. La danse du pas des œufs que l'orchestre joue en sourdine, pendant que Jarno réveille Mignon et la présente à l'assemblée, est gracieuse; les apartés de la sauvage enfant, qui sent croître sa fierté au bruit des rires de la foule, sont empreints d'un charme pudique; l'éclat de colère et de surprise qui accompagne le refus orgueilleux de Mignon est rendu avec énergie; bref, toute cette page est traitée d'une main habile, jusqu'à mais non compris la conclusion qui est conçue dans un style trop italien pour rendre avec justesse les sentiments opposés qui agitent les divers personnages du drame.

Il est encore au premier acte une scène que

le musicien a fidèlement traduite du roman, c'est le dialogue si simple et si touchant de Wilhelm avec l'enfant qu'il vient de racheter. Elle lui répond à peine et s'absorbe dans la contemplation de la patrie absente. La mélodie que M. Thomas a écrite sur les paroles consacrées : *Connais-tu le pays où les citronniers fleurissent ?* a obtenu une vogue inespérée dans les salons et les concerts : elle la doit surtout à sa grâce maniérée. C'est un morceau finement ouvré mais qui ne rend guère les vagues aspirations de la rêveuse enfant vers la patrie, vers l'amour. Harmonie et mélodie sont d'une élégance trop cherchée ; ce peut être une jolie romance, mais qui conviendrait aussi bien à toute autre fille qu'à Mignon ; on ne sent guère battre un cœur brûlant sous cette mélodie contournée, on ne devine pas, sous ces accords langoureux, l'ardente passion de la sauvage enfant.

La scène de l'incendie ne forme dans l'opéra qu'un final bruyant et banal, mais il faut étudier d'ensemble tout ce deuxième tableau du second acte et ne pas détacher l'épisode final des scènes qui précèdent : celle où Mignon veut s'élancer à l'eau dans un accès de désespoir, et celle où

le vieillard la serre dans ses bras et pleure avec elle son bonheur perdu. Dans ce dernier morceau, le musicien s'est directement inspiré du génie de Gœthe et il semble que cette généreuse influence ait rejailli jusque sur la scène précédente où le compositeur a rencontré d'heureux accents.

Cette scène au bord du lac débute par un joli prélude d'orchestre : c'est le doux concert de la brise du soir se perdant à travers le feuillage, c'est le murmure de l'eau qui vient mourir sur le sable de la rive. Mignon paraît, les vêtements et la chevelure en désordre. Le silence mystérieux de la nuit, interrompu seulement par des bravos et des fanfares qui lui annoncent le triomphe de sa rivale, redouble sa haine et son amour. Sa plainte s'exhale en paroles pressées auxquelles répond une touchante mélodie du violoncelle; peu à peu la douleur lui trouble la raison, un charme indicible l'attire vers le lac. La musique rend assez bien ce doux enivrement de la malheureuse enfant, tandis qu'une phrase mélodique du cor solo semble peindre le mouvement cadencé des eaux du lac, le murmure des flûtes et des clarinettes, soutenu par un trémolo

aigu des violons, retrace à l'oreille les mille bruits de la nature endormie. La faible raison de l'enfant succombe à ce vaporeux concert qui évoque à son esprit troublé des visions enchanteresses, elle court vers le lac..... A ce moment, le mendiant paraît, qui reçoit dans ses bras et serre sur son cœur cette pauvre fille vers laquelle il se sent attiré par le charme du malheur. Le musicien a écrit là un morceau bien senti, le duo : *As-tu souffert? As-tu pleuré?* Cette mélodie entrecoupée et empreinte d'une douce amertume convient bien aux strophes : *Seul, celui qui connaît la langueur sait ce que je souffre*, que le mendiant et Mignon chantent — dans le roman — auprès de Wilhelm, alors que celui-ci, guéri des blessures qu'il a reçues en se battant contre les brigands, s'enivre du souvenir de sa libératrice, de la femme adorable qu'il a vue à ses côtés quand il a repris connaissance et qui a disparu comme une divinité protectrice.

Nous venons de passer en revue les pages de l'opéra de *Mignon* où le compositeur a pu s'inspirer directement de *Wilhelm Meister;* mais on pourrait citer encore quelques passages gracieux. Ce serait d'abord, non pas le duo des hirondelles

qu'on a vanté outre mesure, ni la styrienne que chante Mignon en se fardant et en s'attifant des parures de Philine, mais la romance de Wilhelm qui suit : *Adieu, Mignon,* où se reflète une tendresse mêlée de douleur; — ce serait encore le duo d'amour de Mignon et de Wilhelm, avec un gracieux andante pendant lequel les deux amants suivent du regard les balancelles qui glissent sur le lac et s'enivrent des vapeurs embaumées que leur envoie la nature au réveil; — ce serait enfin la jolie scène où Mignon lit dans le livre d'heures de son enfance la prière qu'elle épelait jadis, laisse tomber le livre et achève de mémoire la prière commencée.

Nous venons de séparer le bon grain de l'ivraie. L'ivraie dans l'ouvrage de M. Thomas, c'est une bonne partie de l'ouverture, c'est le premier air de Meister, c'est la majeure partie du finale du premier acte, c'est... (abrégeons)... c'est le rôle entier de Philine, un interminable chapelet de trilles, d'arpéges, de roulades qui ne signifient rien et ne valent pas davantage. Ce rôle, M. Thomas ne l'avait pas écrit pour lui, mais pour le public, et le public (bien fol est qui s'y fie!) ne l'a nullement récompensé de sa con-

descendance : il s'est montré beaucoup plus charmé des cantilènes de Mignon que des morceaux à grand effet de Philine, disons mieux, de Mme Cabel. Qu'en reste-t-il, maintenant qu'elle a disparu?

Il serait difficile de dire aujourd'hui quel avenir est réservé à l'ouvrage de M. Thomas : il n'est encore âgé que de treize ans et l'on s'aventurerait beaucoup en concluant d'une jeunesse aussi peu avancée à une longue vieillesse. Cet opéra renferme des qualités de charme voilé, de tendresse discrète, mais il a un défaut grave : ce n'est pas une œuvre d'audace, ni même de conviction. Le grand tort de l'auteur est d'avoir voulu concilier, tempérer. En l'écrivant, M. Thomas n'a pas eu la force de caractère qu'on est en droit d'attendre d'un musicien vivement épris de son art. Et nous sommes d'autant plus à l'aise pour lui adresser ce reproche que lui-même semble l'avoir prévu ; nous n'en voulons pour preuve que le soin qu'il prend d'élaguer un à un de son ouvrage les morceaux qu'il y avait d'abord mis pour gagner les faveurs de la foule.

Quoi qu'il fasse, nous doutons qu'il arrive à faire de sa Mignon une incarnation parfaite de la

Mignon de Gœthe. Expliquons-nous. Des obstacles de toute sorte se dressent devant le musicien qui prétend traduire dans la langue des sons, des créations d'un ordre aussi élevé que celles de Gœthe. Il est vrai qu'il est soutenu dans son essor par le génie du maître, mais en revanche il est bien difficile à la critique de ne pas montrer de justes exigences envers ceux qui ont eu assez de confiance en leurs propres forces pour tenter une entreprise aussi périlleuse : l'appui d'un nom comme celui de Gœthe est un appui dangereux qui dessert souvent plus qu'il ne soutient celui qui s'y fie. De plus, si le compositeur est d'une nationalité étrangère, il éprouvera une grande difficulté à s'identifier avec l'esprit du maître, à bien pénétrer le sens intime de son œuvre, ses plus secrètes pensées. Veut-il révéler au vulgaire ces rares beautés, il faut d'abord qu'il s'y initie lui-même, et le plus souvent il n'y réussira qu'à moitié. Pour surmonter de tels obstacles, il ne faut rien moins que du génie.

On aura beau dire, la Mignon de M. Thomas et la Marguerite de M. Gounod ne sont pas la Mignon et la Marguerite de Gœthe. Ce sont

deux gracieuses figures, presque deux sœurs, douces, résignées, poétiques, mais maniérées et froides. La passion leur manque, et aussi cette simplicité idéale, cette pudeur adorable dont le poëte a fait une pure auréole à ses héroïnes. Ce sont deux créations de notre époque ; nous doutons qu'elles soient de tous les temps, comme leurs modèles. La postérité pourrait bien montrer à leur égard une juste sévérité sans plus tenir compte aux musiciens des qualités qui font aujourd'hui leur succès auprès du public, de cette recherche, de cette afféterie de style, toutes mignardises charmantes qui rendent à merveille non plus l'idée allemande, mais la coquetterie parisienne. Le savoir et l'habileté servent de peu quand il s'agit de se mesurer avec Gœthe ou Shakespeare : ce qu'il faut, c'est la puissance créatrice. Tel musicien de talent pourra bien à un moment donné s'élever assez près de son modèle par la force de la volonté; l'homme de génie seul saura créer une œuvre qui soit une nouvelle et resplendissante incarnation de la conception première d'un maître de génie.

CHAPITRE III.

La Mignon de Schubert.

Schubert, non plus que Schumann, n'a pas écrit un opéra de *Mignon,* mais ils ont, l'un et l'autre, mis en musique la partie lyrique du roman de *Wilhelm Meister* et fait chanter les deux personnages que Gœthe avait fait déclamer, Mignon et le joueur de harpe : c'était une excellente façon d'adapter la musique au roman sans violenter la pensée créatrice du maître. Mignon et le harpiste ont chacun quatre mélodies à chanter, au milieu desquelles Philine lance son gai refrain comme un joyeux éclat de rire. Schubert a négligé de mettre en musique cette chanson : il a eu tort, il s'est privé par là d'un contraste qui aurait fait d'autant ressortir ses chants de douleur. En revanche, Schubert a écrit sur certaines strophes jusqu'à deux et trois mélodies, mais l'abondance ne fait pas la diversité, et rien ne vient rompre la teinte triste et rêveuse de ses inspirations. Il est vrai que cette

monotonie n'est sensible qu'autant qu'on rapproche ces mélodies les unes des autres, tandis que l'auteur les a composées sans ordre, à des époques différentes, et les a disséminées au hasard dans le recueil de ses *lieder*. C'est dans cette masse de six cents morceaux qu'il faut rechercher une à une les dix ou onze mélodies qu'il a tirées de *Wilhelm Meister*, pour reconstituer la *Mignon* de Schubert.

Le chant de Mignon : « Connais-tu le pays ? » (liv. 20 des œuvres posthumes, édition Richault) est une mélodie charmante, mais qui ne s'inspire pas assez des strophes de Gœthe. On voit pourtant, à n'en pas douter, que Schubert s'est efforcé de suivre le programme tracé par le poëte. Le troisième vers est d'une teinte mystérieuse, la fin de chaque strophe est prise d'un mouvement plus rapide et soutenue d'un murmure ondoyant qui semble emporter l'esprit de l'enfant aux pays lointains. D'où vient donc que cette mélodie finement ciselée ne rend qu'à demi la pensée du poëte ? c'est que l'inspiration du musicien a faibli. Il a bien vu comment il fallait faire, il l'a tenté... et n'a produit qu'un joli *lied*.

C'est en 1816 que Schubert composa la ballade (op. 117) que le harpiste chante en entrant dans l'assemblée des comédiens :

Qu'entends-je là, en dehors de la porte,
Qu'est-ce qui vibre sur le pont?
Laissez, que les chants à mon oreille
Résonnent dans la salle.
Voilà ce que dit le roi; le page courut ;
Le page revint, le roi s'écria :
Faites entrer le vieillard!

Cette scène dramatique a heureusement servi le musicien : il a traduit dans une large mélodie et dans de beaux récits la parole inspirée et la noble fierté du barde qui refuse la chaîne d'or qu'on lui offre en récompense de ses chants, demande une coupe de vin et la vide en l'honneur de son hôte.

Durant l'automme de 1821, Schubert était allé, avec son ami Schober, passer plusieurs jours chez un parent de celui-ci, l'évêque de de Saint-Polten, von Dankesreithner, qui les avait fort bien reçus en son château d'Ochsenburg. Franz le remercia de son hospitalité en lui dédiant les trois chants du harpiste (op. 12) qu'il publia l'année suivante.

Les deux premières mélodies : « Celui qui n'a jamais mangé son pain mouillé de larmes, » et : « Celui qui s'abandonne à la solitude, » sont empreintes d'une mélancolie profonde, et telles qu'elles devaient être pour charmer la douleur de Wilhelm, qui, en entendant ce chant triste accompagné par les plaintifs accords de la harpe, s'écrie : « Quelles sensations tu as excitées en moi, bon vieillard! Tu viens de rendre la vie à tout ce que renfermait mon cœur engourdi; ne t'arrête pas, continue : en soulageant tes propres souffrances, tu rends heureux un ami! » Le troisième chant du harpiste : « Le long des portes je me glisserai, » a moins de caractère. L'auteur a eu l'idée peu heureuse de peindre dans l'accompagnement le pas pesant du vieillard : en persistant, ce dessin donne au morceau l'apparence d'une marche, imitation forcée qui ne tarde pas à lasser l'oreille et semble un peu puérile.

Le *lied :* « Seul, celui qui connaît la langueur..., » que le harpiste et Mignon chantent auprès de Wilhelm blessé, est celui qui a le plus et le mieux inspiré Schubert. Il n'a pas écrit sur ces vers moins de cinq morceaux, dont trois

lieder, un duo pour ténor et soprano, et un quintette pour deux ténors et trois basses : ce dernier est inédit et l'autographe appartient à M. Stadler, de Vienne. Nous ne connaissons qu'un des *lieder* et le duo (op. 62, nos 1 et 4). Ce sont deux pages d'une expression pénétrante et s'harmonisant à merveille avec les sensations du malade qui était tombé dans une langueur rêveuse.

Ces deux morceaux ont été composés vers 1815 ou 1816, ainsi que deux autres mélodies de Mignon (op. 62, nos 2 et 3) qui ne sont pas des meilleures pages de Schubert. La mélodie qu'il a mise dans la bouche de Mignon sur ces paroles :

> Ne me dis pas de parler, ne me dis pas de me taire,
> Car le secret est pour moi un devoir :
> Je pourrais te montrer mon cœur à nu,
> Mais le sort ne le veut pas !

ne rend que faiblement la vive ardeur d'une passion que l'enfant cherche vainement à contenir et dont l'aveu lui échappe en dépit de son silence obstiné.

Le cantique que chante Mignon lorsqu'elle est habillée en ange :

> Laissez-moi paraître, en attendant que je sois;
> Ne me retirez pas ce vêtement blanc :
> Je m'enfuis de la belle terre
> Pour descendre dans la solide demeure.

a dicté à Schubert deux mélodies qui ne se distinguent pas par des qualités bien saillantes (op. 62, n° 3; et liv. 48 des œuvres posthumes). L'une et l'autre sont assez jolies, mais cela ne suffit pas pour peindre la transfiguration de Mignon qui, avec les ailes des anges, a pris aussi leur nature éthérée, leur voix séraphique : la musique de Schubert est trop terrestre pour donner idée de cette extase angélique.

Après avoir passé en revue ces mélodies, il serait peut-être bon de porter un jugement général, mais cela ne laisse pas d'être assez difficile, précisément parce que l'auteur n'a pas prétendu faire une œuvre d'ensemble. Voici pourtant ce que nous dirons. Presque tous ces morceaux ont un charme assez vif, deux ou trois sont remarquables; mais on doit ajouter que s'ils portent bien l'empreinte du musicien,

ils ne reflètent guère la pensée du poëte. Schubert — et c'est un tort — ne semble pas s'être inquiété de leur donner un caractère distinct de celui de ses autres *lieder*. Chacun de ses morceaux pris à part peut être charmant, mais on n'y perçoit pas la double influence de son génie et de celui de Gœthe.

CHAPITRE IV.

La Mignon de Schumann.

Lorsqu'on étudie le recueil des mélodies composées par Schumann sur les poésies de *Wilhelm Meister*, il ne faut pas longtemps pour distinguer que même sans parler de son génie musical, l'admiration et le respect qu'il professait pour les créations du patriarche de Weimar devaient lui rendre la tâche plus facile et lui donner en fait une supériorité marquée sur les musiciens qui s'étaient épris du même sujet. L'examen de son *Faust* a pu le prouver : nul esprit n'était plus apte que le sien à pénétrer les conceptions les plus profondes de Gœthe, nul génie plus propre à les traduire dans la langue des sons. Aussi lui seul a-t-il trouvé le vrai moyen d'adapter la musique au roman de Wilhelm Meister : Schubert n'avait fait que le pressentir. Au contraire de Schubert, Schumann fit de cette traduction le travail assidu de quelques jours. Il prétendit faire un tout de ces mélodies isolées et sut, en les composant sans interruption, donner à chacune une couleur plus vive : l'une faisait res-

sortir l'autre. Il les mit toutes en musique, y compris la chanson de Philine, mais il ne laissa qu'une version de chacune; enfin il couronna son travail en écrivant un grand *Requiem* sur la scène des funérailles de Mignon.

C'est sur la fin de sa carrière, en 1849, que Schumann composa ce bel ouvrage. La Société chorale ou *Chorgesangverein* de Dresde, qui s'était fondée l'année précédente grâce à son initiative, et dont il était de droit le directeur, offrait un nouveau but à ses facultés créatrices. Cette activité extérieure exerça une influence bienfaisante sur le cerveau malade du grand musicien. L'intérêt qu'il portait à la société naissante l'engagea à écrire de nombreuses compositions vocales, et il choisit, pour les mettre en musique, les poésies de *Wilhelm Meister*. Grâce au catalogue qu'il tenait alors de ces productions de chaque jour, nous pouvons retrouver la date de naissance de ces divers morceaux. Du 18 au 22 juin, il composa les quatre mélodies de Mignon, la ballade du harpiste et la chanson de Philine; le 2 et le 3 juillet, il écrivit la scène des funérailles; puis, le 6 et le 7, les trois mélodies du harpiste. Il lui suffit donc de neuf jours pour composer les

neuf morceaux de chant solo et le grand *Requiem* avec chœurs et orchestre qui forment le cycle musical de *Mignon*.

Le chant de Mignon « Connais-tu le pays? » est — avec la mélodie de Beethoven — la meilleure traduction que nous connaissions des strophes de Gœthe : la première phrase est d'une rêverie exquise, tandis que l'exclamation finale « C'est là! » respire la passion la plus vive. C'est, de la première à la dernière note, une page de maître.

Le morceau suivant est la ballade que chante le harpiste sur l'invitation de Wilhelm devant tous les comédiens assemblés. Cette ballade : « Qu'entends-je là, en dehors de la porte? » forme une grande scène dramatique dont Schumann a traité les divers épisodes avec une variété d'inspiration qui n'a d'égale que la vérité de ses accents. Le début a un caractère de grandeur qui convient bien au récit du roi et à la salutation du ménestrel devant cette noble assemblée; l'exclamation : « Vous, mes yeux, fermez-vous! » est empreinte d'une douce tristesse; la phrase : « Le chantre ferma les yeux » est gracieusement accompagnée par les arpéges de la harpe; le refus

du barde : « Ne me la donne pas, la chaîne d'or » respire une noble fierté et forme un heureux contraste avec la phrase poétique : « Je chante comme chante l'oiseau ; » enfin l'exclamation finale : « O boisson douce et bienfaisante ! » traduit avec feu l'expansion reconnaissante de ce cœur brisé par la douleur.

Schumann a fait chanter par Mignon seule les strophes : « Seul celui qui connaît la langueur, » qu'elle déclame avec le harpiste dans le roman auprès de Wilhelm blessé. La mélodie de Schumann forme une lamentation assez courte, mais d'une expression irrésistible, où se reflète la douleur résignée de Mignon. Pourtant à ces mots : « Ah ! celui qui m'aime et me connaît est dans l'éloignement ! » la passion la mord au cœur ; elle rougit et son chant trahit cet accès de fièvre amoureuse. Elle retombe bientôt dans un abattement profond et c'est du bout des lèvres qu'elle répète les premiers mots de sa triste plainte.

La mélodie du harpiste :

Celui qui n'a jamais mangé son pain mouillé de larmes,
Celui qui pendant des nuits d'anxiété
N'est pas resté pleurant assis sur son lit,
Celui-là ne vous connaît pas, ô puissances célestes

Vous nous faites entrer dans la vie!
Vous laissez le malheureux devenir coupable.
Puis vous l'abandonnez à la souffrance!
Car toute faute s'expie sur la terre.

est empreinte d'un grand sentiment de souffrance. Il semble parfois que les larmes empêchent le vieillard de continuer, et l'instrument résonne seul jusqu'à ce que la voix y mêle de nouveaux ses accents éplorés. C'est bien là ce chant plaintif qui remue profondément l'âme de Wilhelm. La douleur de l'inconnu touche son cœur navré, les larmes coulent de ses yeux et il adresse au vieillard ces douces paroles : « Chante ce que tu voudras, ce qui convient à ta situation; fais comme si je n'étais pas là. Il me semble qu'aujourd'hui tu ne saurais te tromper. Que tu es heureux de pouvoir ainsi charmer ta solitude, et, puisque tu es étranger en tous lieux, de trouver ainsi dans ton cœur de plus agréables connaissances ! »

Le vieillard prend alors sa harpe et, après un prélude mélancolique, se met à chanter :

Celui qui n'a jamais connu la solitude,
Oh! celui-là est bientôt seul,
Chacun vit, chacun aime,
Et tout le laisse à sa souffrance.

Ces strophes ont inspiré au musicien un chant d'une tristesse amère, sauf dans la phrase : « Un amant se glisse doucement, prêtant l'oreille pour guetter si son amie est seule, » qui respire une tendresse ineffable : ce contraste est du plus heureux effet. La mélodie s'éteint sur les arpéges voilés de la harpe, l'esprit du chanteur se perd dans la contemplation de l'infini.

Le troisième chant du harpiste : « Le long des portes je me glisserai, » ne le cède en rien aux précédents. Schumann a évité l'écueil où Schubert était tombé; il a moins sacrifié à l'imitation et n'a que légèrement retracé la marche lente du mendiant; la phrase : « Une main pieuse me tendra ma nourriture, » est fort touchante, et l'exclamation finale : « Je ne sais ce qu'il pleurera, » est empreinte d'un morne désespoir.

La malicieuse chanson de Philine a inspiré au maître des couplets d'une gaieté spirituelle :

Ne chantez pas sur un air lugubre
La solitude de la nuit;,
Non, elle est, ô favorables beautés,
Faite pour la société.

. . . . . .

C'est pourquoi dans la longue journée
Pensez-y, mon cher cœur :
Le jour a son tourment,
La nuit a son plaisir.

Restent deux mélodies de Mignon, celles que Schubert a le moins heureusement traitées : Schumann y a réussi. Les strophes : « Ne me dis pas de parler, ne me dis pas de me taire, » l'ont surtout bien servi; le *majeur* arrivant sur ces mots : « Le cours du soleil chasse la sombre nuit, » est d'un effet délicieux, et la phrase : « Chacun cherche le repos dans les bras d'un ami, » respire une tendre ivresse. L'aveu de son amour va lui échapper, mais elle reprend empire sur ses sens et murmure tristement : « Mais un serment ferme mes lèvres, et mon Dieu seul est capable de les ouvrir ! » La mélodie : « Laissez-moi paraître en attendant que je sois... » cadre bien avec le caractère semi-divin qu'a pris Mignon en endossant le costume d'ange; elle est d'une teinte voilée et rêveuse qui retrace bien l'extase religieuse de l'enfant.

Nous voici arrivés à la page la plus importante de l'ouvrage, la scène des funérailles de Mignon.

« Le soir, l'abbé invita ses amis aux funérailles de Mignon. La société se rendit dans la salle du passé et la trouva éclairée et décorée de la façon la plus saisissante. Les murs étaient tapissés du haut en bas de tentures bleu de ciel, qui ne laissaient voir que la plinthe et la frise. De grands cierges brûlaient dans les quatre candélabres des angles, ainsi que dans les plus petits qui entouraient le sarcophage au milieu de la salle. Alentour, quatre jeunes garçons, vêtus d'une étoffe bleu céleste, lamée d'argent, balançaient de larges éventails en plumes d'autruche, comme pour agiter l'air autour d'une figure qui reposait sur le sarcophage. Tout le monde s'assit, et deux chœurs invisibles commencèrent par demander avec un chant mélodieux :

» Qui amenez-vous dans notre paisible demeure ? »

Les quatre jeunes gens répondirent d'une voix douce :

« Nous vous amenons un compagnon fatigué; laissez-le reposer parmi vous, jusqu'à ce que les cris d'allégresse de ses frères célestes viennent le réveiller. »

Cette demande du chœur forme le début de

cette belle page musicale : quatre voix de femmes, figurant les quatre jeunes garçons, y répondent par quelques mesures d'une expression pénétrante ; puis le chœur complet des anges entonne un bel ensemble en *mi bémol* pour saluer la venue de leur nouvelle compagne :

« Premier fruit de la jeunesse dans notre société, sois le bienvenu ! avec tristesse nous te disons : sois le bienvenu ! qu'aucun garçon, qu'aucune fille ne te suive ! que la vieillesse seule s'approche, calme et résignée, de notre salle silencieuse, et que l'enfant, la chère enfant, repose dans cette grave société !

» Hélas ! répondent les jeunes garçons, comme à regret nous l'avons amenée ! Hélas ! Et elle doit rester ici ! Restons-y aussi, pleurons, pleurons sur son cercueil ! »

Le musicien a écrit sur cette strophe une mélodie pour deux voix de femmes pleine d'amers regrets. La tonalité d'*ut mineur* donne à cette déploration un grand caractère de morne tristesse, tandis que le dessin haletant des violons semble peindre les sanglots qui s'échappent de tous les yeux au moment de se séparer de cette chère dépouille !

Tout à coup le mouvement s'anime, les ténors lancent une phrase joyeuse : « Voyez ces ailes puissantes! » que tout le chœur répète avec une sainte ardeur : les voix et l'orchestre poursuivent ce beau *crescendo* jusqu'aux derniers mots de la strophe, où les voix se taisent presque; un doux murmure succède à ce brillant concert.

« Voyez ces ailes puissantes! voyez ce voile pur et léger! Comme elle rayonne autour de sa tête, la bandelette d'or! Voyez ce beau, ce digne sommeil! »

Après avoir ainsi développé cette strophe, le musicien l'a combinée d'une façon très-dramatique avec celle qui suit et que chantent les jeunes garçons :

« Hélas! les ailes ne se déploient pas. Le voile ne se joue plus en plis légers; quand nous couronnions sa tête de roses, elle nous regardait douce et affectueuse. »

A chaque fois que le chœur répète avec une chaleur croissante : « Voyez ces ailes puissantes! » les jeunes garçons répondent avec douleur : « Hélas! les ailes ne se déploient plus. » Ce dialogue qui va se précipitant produit un

effet saisissant, à chaque cri de joie répond une clameur de tristesse : ce contraste répété des chants d'allégresse et des sanglots forme un admirable tableau musical.

« Regardez en haut avec les yeux de l'esprit ! » s'écrie le chœur dans un dernier transport. Les cors et les trombones entonnent un chant religieux auquel toutes les voix répondent sur ces paroles : « Qu'elle vive en vous, cette force créatrice, qui porte au delà des étoiles ce qu'il y a de plus beau, de plus élevé, la vie !

» Mais, hélas ! elle nous manque ici, répliquent en pleurant les jeunes garçons, elle ne court plus dans le jardin, elle ne cueille plus les fleurs de la prairie. Pleurons et restons auprès d'elle ! »

Ici encore, les sanglots des jeunes garçons interrompent les hymnes joyeux des chérubins. Cet ensemble, qui comporte de longs développements, est d'un effet très-dramatique : cet accompagnement acharné de six noires contre quatre qui sont au chant (un procédé familier de Schumann) prête au morceau un élan irrésistible et qui va croissant jusqu'à la fin. « Regardez en haut ! » s'écrient les uns ; et les autres

de répondre : « Pleurons et restons auprès d'elle ! »

La seconde partie de la cérémonie des funérailles (elle n'est séparée de la première que par un point d'orgue) renferme aussi des beautés d'un ordre élevé, mais elle n'est pas développée d'une façon aussi grandiose. Ici s'arrête ce terrible contraste des chants de fête et des pleurs; tous se consolent à l'espoir de la félicité pure que la morte goûtera auprès des bienheureux et tous unissent leurs voix pour célébrer son bonheur éternel.

« Enfants, retournez dans la vie. L'air frais qui se joue autour du ruisseau sinueux essuiera vos larmes. Fuyez la nuit! Le jour, le plaisir, la stabilité sont le partage des vivants. »

Schumann a écrit sur cette strophe une mélodie pour voix de basse, large et expressive que le hautbois et le basson enserrent en des méandres gracieux. On entend un appel des trompettes. Les jeunes garçons entonnent alors un chant joyeux, dont la fin surtout, une sorte de balancement régulier qui invite au repos et à l'oubli, est d'un effet délicieux.

« Allons, disent-ils, retournons dans la vie.

Que le jour nous donne plaisir et travail, jusqu'à ce que le soir nous apporte le repos, et que le sommeil de la nuit répare nos forces. »

Puis toutes les voix de l'orchestre et des chœurs s'unissent dans un chant d'actions de grâce, sorte d'hosanna triomphal : « Enfants, montez rapidement le chemin de la vie; que sous le pur vêtement de la beauté l'amour vienne au-devant de vous, vous ouvrant une perspective céleste et vous tendant la couronne de l'immortalité ! » Les trombones éclatent, les harpes joignent leur musique céleste à ce brillant concert qui termine d'une façon grandiose cette dernière conception du génie de Schumann, où l'on retrouve toutes ses qualités maîtresses: son charme touchant, sa tristesse pénétrante, son ardeur religieuse; une œuvre digne de ses aînées et qui peut aller de pair avec ses créations les plus admirées.

BIBLIOTHEQ E MUSICALE HENRI ESPIRAC

CHAPITRE V.

La Mignon de Rubinstein.

Plus récemment, le célèbre pianiste Antoine Rubinstein s'est inspiré à son tour de *Wilhelm Meister*. Le désir de faire chanter Mignon et le joueur de harpe lui serait venu, paraît-il, en entendant exécuter les mélodies de Schumann à la *Singacademie* de Berlin; mais il a cherché à secouer cette influence et à se distinguer par quelque côté du maître qu'il aimait. A cet effet, il recueillit dans le roman les moindres vers que celui-ci avait — à bon escient — négligé de mettre en musique et il les ajouta à son recueil, qui compte, de cette façon, quatre airs de plus que celui de Schumann. Rubinstein écrivit ces treize morceaux et la grande page du *Requiem* durant l'hiver de 1871 à 1872, de sorte qu'au mois d'avril 1872 son œuvre entière put être exécutée à Vienne (sauf le *Requiem*) dans le concert du baryton Krückl, qui s'était chargé du rôle du harpiste, à côté de Mmes Messnick et Passy-Cornet qui interprétaient Mignon et Aurélie;

une indisposition du ténor Schultner avait fait supprimer l'ariette de Frédéric [1].

Les trois mélodies du harpiste renferment de gracieux détails sans avoir une couleur bien tranchée. Le début de : « Qu'entends-je là en dehors de la porte ? » a de la noblesse, et la phrase « Salut à vous hauts seigneurs ! » est rendue par une jolie mélodie qui revient mal à propos à la quatrième strophe, au moment où le chanteur repousse fièrement, comme un signe d'esclavage, la chaîne d'or que le roi lui donne pour prix de de sa chanson : le même motif mélodique ne pouvait pas rendre avec vérité deux faits aussi dissemblables que ce salut à l'assemblée et cet accès de fierté sauvage. Ce morceau offre aussi un grave défaut de proportions, le musicien ayant eu la singulière idée d'arrêter net le chant sur les vers : « Le chantre ferma les yeux et frappa des accords sonores » pour intercaler là un brillant solo de piano plus long à lui seul que toute la ballade. Les deux autres mélodies : « Celui qui n'a jamais mangé son pain mouillé de larmes » et « Celui qui s'abandonne à la solitude »

[1] Une exécution intégrale de cet ouvrage eut lieu à la fin de mai 1873, à Düsseldorf, sous la direction de Th. Ratzenberger.

n'offrent pas de passages saillants; dans cette dernière pourtant, l'exclamation : « Étant entièrement solitaire, je ne suis plus seul, » est d'un bel élan.

Le compositeur a traité avec un soin extrême les strophes consacrées de Mignon : « Connais-tu le pays? » il a surtout donné une grande importance aux accompagnements dont le dessin varie à chaque strophe, il a bien observé le programme de Gœthe et traduit avec ardeur l'irrésistible désir de l'exclamation finale : « C'est là que je voudrais aller avec toi! »

Voici maintenant deux des morceaux ajoutés par Rubinstein. Le premier qui forme une ariette légère, mais nullement ironique, est cette chanson satirique anonyme où l'on tournait en ridicule les prétentions littéraires du baron et qui valut une si belle volée de bois vert au pédant de la troupe qui avait eu la sotte vanité de s'en laisser attribuer la paternité.

Moi! pauvre diable, monsieur le baron,
Je vous envie votre rang,
Et votre place si près du trône,
Et mainte belle pièce de terre!
Et le château-fort de votre père
Et ses chasses et ses canons?...

. . . . . .
Si vous m'en croyez, monsieur le baron,
Restons chacun comme nous sommes.
Vous, restez l'enfant de monsieur votre père,
Et moi je reste le fils de ma mère.
Nous vivons sans envie et sans haine.
Nous ne convoitons pas nos titres :
Vous, par une place au Parnasse,
Moi, par une place au Chapitre.

Le second, où l'on remarque un joli dessin de piano, est cette courte lamentation que Wilhelm avait entendu chanter par le mendiant et qui lui avait fait reconnaître dans son misérable compagnon un homme sur lequel pesait le poids d'un grand crime, dont il traînait le remords partout avec lui :

Pour lui, l'éclat du soleil levant colore
De flammes le pur horizon,
Et au-dessus de sa tête criminelle se brise
En morceaux le vieil édifice de l'univers.

Le duo de Mignon et du harpiste : « Seul celui qui connaît la langueur » a inspiré au compositeur un morceau passionné, où circule un véritable souffle dramatique, mais qui n'est pas exactement dans l'esprit du poëte, dont les strophes respirent moins une ardente passion

qu'une langueur rêveuse bien propre à endormir les douleurs morales et physiques du pauvre blessé.

La chanson de Philine est d'une gaieté tempérée, bien d'accord avec le modèle; le chant du harpiste : « Le long des portes je me glisserai, » est traité dans un sentiment vrai, surtout au début; enfin le musicien a rendu avec assez de vérité la tendre supplication de Mignon : « Ne me dis pas de parler, ne me dis pas de me taire; » où la sauvage enfant s'efforce de cacher sous une froideur affectée son amour pour Wilhelm.

Une gracieuse mélodie accompagne les trois vers qui se trouvent dans *les Confessions d'une belle âme*, où la triste Aurélie exprime l'invincible penchant qui l'attirait vers Narcisse :

> Je l'avais choisi seul pour moi,
> Je me semblais née pour lui seulement,
> Je ne désirais rien que son amour;

mais ces vers ont si peu d'importance qu'on pouvait bien les laisser de côté. Le dernier air, que Mignon chante lorsqu'elle a revêtu le costume d'ange : « Laissez-moi paraître en attendant que je sois... » est terne et n'a pas l'accent

séraphique qui conviendrait pour bien rendre cette transfiguration de la jeune fille.

Pour les funérailles de Mignon, le compositeur a suivi à la lettre les indications du poëme, et son *Requiem* n'est qu'une mélopée alternée entre le grand chœur et les quatre jeunes garçons placés aux coins du sarcophage. Ces chants funèbres sont empreints d'une profonde tristesse, mais ils n'ont pas cette élévation, ce rayonnement religieux qui distingue l'œuvre de Schumann. Les passages les mieux venus de cette déploration un peu monotone sont le chant du grand chœur : « Premier fruit de la jeunesse dans notre société, sois le bienvenu ! » l'exclamation des jeunes garçons : « Hélas ! comme avec regret nous l'avons amenée ! » puis le dialogue précipité des deux chœurs, soutenu par des triolets d'un effet pathétique : « Voyez ces ailes puissantes ! ce voile pur et léger ! — Hélas ! les ailes ne se déploient pas : le voile ne se joue plus en plis légers. »

La péroraison, depuis le cri : « Regardez en haut avec les yeux de l'esprit ! » forme un long *crescendo* habilement conduit et qui aboutit à un très-bel effet de sonorité. Lorsque les voix

se sont tues, le piano et le physharmonica [1] reprennent en sourdine un chant religieux qui s'élève peu à peu à d'éclatants accords pour s'éteindre ensuite dans un long *smorzando;* quatre jeunes hommes adressent alors un dernier adieu à la morte sur un chant sans accompagnement, puis le chœur entier clôt cette page sévère par un cantique triste et doux. Le musicien a rendu avec une certaine grandeur, dans cette double *coda* instrumentale et vocale, d'abord l'oraison que l'abbé prononce sur le corps de Mignon au moment de l'ensevelir, puis les dernières prières des jeunes hommes refermant le lourd couvercle du cercueil : « Il est bien gardé maintenant le trésor, belle image du passé! Intact il repose dans le marbre, il vit, il agit encore dans vos cœurs. Retournez, retournez dans la vie, emportez-y la sainte gravité, car la sainte gravité seule fait de la vie l'éternité. »

Après cette scène capitale, Rubinstein a encore composé une chanson de quelques mesures sur ces paroles de Frédéric : « Oh! vous allez voir merveille! Ce qui est fait est fait, ce qui est

[1] L'œuvre originale est simplement accompagnée par ces deux instruments.

dit est dit. Avant qu'il fasse jour, vous verrez merveille ! » lorsqu'il précipite par son étourderie calculée l'aveu mutuel de l'amour de Nathalie et de Wilhelm. Cette pièce ne signifie pas grand'chose et fait seulement nombre dans le recueil.

Nous tirerons une double conclusion de cette analyse. D'abord Rubinstein, tout en suivant la marche de Schumann, a prétendu faire davantage, sinon mieux. Il a donc recherché dans le roman les moindres bribes de poésie délaissées par Schumann, et s'est empressé de les mettre en musique. Or, cette affectation de fidélité dénote simplement chez lui une certaine exagération d'idées. Schumann a extrait du *Wilhelm Meister* toutes les poésies qu'on en pouvait convenablement tirer. En dehors des strophes déclamées par le harpiste ou Mignon, la chanson de Philine a seule de l'importance : on pouvait très-bien négliger les autres pièces de vers, qui n'ont aucun rapport avec les précédentes et qui rompent presque l'harmonie de ce tableau musical. Quant à la fameuse chanson : « Moi, pauvre diable, monsieur le baron, » elle ne se prêtait aucunement au commentaire musical par la raison

que c'est une épigramme et qu'aucun genre de poésie n'est plus rebelle à la musique.

En second lieu, il faut blâmer le caprice du compositeur introduisant au milieu d'une ballade un intermède descriptif plus long que le morceau entier. Ce défaut de mesure, cet oubli inconscient de la proportion se rencontrent souvent dans les œuvres du célèbre pianiste qui se perd volontiers en développements excessifs. Esprit ardent, doué d'une grande richesse d'imagination, cet artiste privilégié n'a pas su se tenir en garde contre son extrême facilité de production. Plusieurs de ses créations se font remarquer par une rare verdeur; ses idées ont souvent de la fraîcheur, une grâce juvénile, mais lui-même ne les trie pas avec assez de soin et les jette trop vite sur le papier, sans plus s'inquiéter de leur valeur réelle et de leur originalité. Rubinstein, en un mot, quoi qu'il écrive, se heurte toujours à l'un de ces écueils, parfois aux deux : sa virtuosité de pianiste et son abondance de compositeur.

CHAPITRE VI.

Résumé de la Troisième Série.

Les musiciens dont nous venons d'étudier les créations s'y sont pris de façons bien différentes pour traduire en musique le roman de Gœthe [1]. Cette diversité de procédés suffit à indiquer clairement le plus ou moins d'affinité qu'ils avaient avec leur modèle, et, tout génie musical mis à part, celui-là devait avoir une supériorité indiscutable qui possédait, par don de nature, cette initiation parfaite au génie du poëte.

M. A. Thomas n'a fait que s'inspirer vaguement du roman original, il en a extrait quelques scènes et deux ou trois strophes qui lui ont fourni le sujet d'un opéra. Il évitait ainsi mainte difficulté, mais il courait risque, en suivant d'aussi loin l'original, de produire une musique qui pourrait convenir autant à tout autre sujet

[1] A noter encore, pour souvenir, une symphonie dramatique de *Wilhelm Meister* composée par le pianiste Georges Mathias et exécutée en avril 1859 dans un concert rempli d'œuvres de sa façon.

et qui ne porterait pas l'empreinte du maître. Ainsi fit-il : son ouvrage renferme de gracieuse musique, mais, à quelques pages près, il n'exprime pas plus la passion muette et dévouée de Mignon qu'il ne peindrait l'amour de la première héroïne venue.

Schubert a péché par l'excès contraire : bien loin de modifier son modèle au point qu'on ne reconnaisse plus la forme première, il l'a suivi de si près qu'il en a outré les contours et qu'il fait paraître ces mélodies plus décousues qu'elles ne sont dans le roman. Il n'a vu dans ces strophes éparses qu'un prétexte à écrire une dizaine de *lieder* et ne s'est guère inquiété de leur donner l'unité d'inspiration qu'elles ont dans le poëme.

Schumann sut à la fois respecter la forme adoptée par Gœthe et créer une œuvre originale, vivant de sa propre vie, rien qu'en mettant en musique les scènes et les strophes que le poëte lui offrait. C'est qu'il eut soin de donner à chaque morceau une couleur distincte, d'accord avec le sentiment qu'il devait traduire, et aussi de graver sur l'ouvrage entier son empreinte personnelle; c'est qu'il sut appliquer

dans toute sa rigueur cette règle d'esthétique sans laquelle il n'est pas d'œuvre vraiment belle : la variété dans l'unité.

Rubinstein n'a guère fait que s'inspirer de Schumann, en prétendant le compléter; il a produit ainsi une œuvre de talent, mais d'un talent trop facile où l'on voit clairement que l'auteur a trop hâte d'écrire et n'exerce pas sur lui-même un sévère contrôle. Il en résulte que ses mélodies sont souvent banales, et l'on peut justement reprocher à cet ouvrage, vu d'ensemble, de manquer de caractère.

Nous avons déjà reconnu, en parlant de *Faust*, la double supériorité de Schumann sur ses rivaux : supériorité de génie musical, supériorité de nature qui lui fait s'assimiler si complétement les créations du poëte qu'il admire et qu'il aime. La même relation établie naguère entre Schumann, Berlioz et Gounod se retrouve ici entre Schumann, Schubert et A. Thomas. De part et d'autre, Schumann se trouve en face de deux musiciens très-dissemblables de nature, d'aspirations, de tendances, dont l'un a reçu du ciel une grande puissance créatrice, tandis que l'autre doit la majeure partie de son talent à la science,

à l'étude, au travail; et des deux côtés, qu'on lui compare Schubert ou Berlioz, M. Gounod ou M. Thomas, il les dépasse par l'inspiration, par la grandeur, par la science même; en un mot, par le génie.

CONCLUSION.

Gœthe, nous l'avons établi dès le principe, n'avait pour la musique qu'une estime modérée, qu'une admiration vague et presque de commande. L'enthousiasme qu'il témoignait à l'audition de certains ouvrages, tels que les oratorios de Hændel, les cantates de Bach, les opéras de Cimarosa ou de Mozart, et la façon dont il expliquait ses préférences, montrent bien que la musique n'avait de valeur à ses yeux qu'autant qu'elle éveillait dans son esprit quelque image distincte qu'il pût exactement adapter aux sons que percevait son oreille. La musique était chez lui affaire de raisonnement. A l'audition d'une œuvre musicale, il s'établissait dans sa tête une sorte de syllogisme (qu'on nous passe cette comparaison un peu sèche, mais exacte), dont le morceau entendu formait la

majeure, et, s'il ne trouvait pas, à part lui, la mineure, la conséquence manquait. Partant, la musique ne valait rien à ses yeux.

Comment cette vaste intelligence qui s'ouvrait à toutes les manifestations de l'esprit humain, depuis la philosophie jusqu'à la peinture, depuis la sculpture jusqu'à la politique, depuis l'histoire naturelle jusqu'à la science des nombres, demeura-t-elle ainsi rebelle au doux langage des sons? Combien faut-il regretter que ce génie si élevé ait ignoré les plus grands musiciens, Weber, Schubert, Beethoven, alors que tous les hommes d'élite, dans quelque branche que ce soit des connaissances humaines, avaient le privilége d'attirer son attention et parfois d'obtenir son approbation!

Par quelle singulière ironie du destin est-ce précisément un homme insensible aux splendeurs de l'art musical qui inspira à quantité de compositeurs leurs plus admirables créations? Quelle puissance souveraine est celle du génie, qui dicte des lois à ceux-là même qui devraient le moins reconnaître son empire, puisque lui-même méconnaissait leur grandeur!

A son nom surgissent de toutes parts les

œuvres les plus diverses de forme, de style, de valeur. Symphonies, ouvertures, odes musicales, drames ou comédies lyriques, que n'a-t-il pas inspiré aux musiciens de toutes les écoles ?

Artistes de médiocre ou de nul mérite, de talent ou de génie, tous sont venus puiser aux sources pures de la poésie et ont rêvé un jour de partager la gloire immortelle du maître, tous, depuis Strauss, Gentili, Lickl, Pellaert, Puccita, Schulz, Coccia, Seyfried, Gordigiani et tant d'autres, jusqu'à Rietz, Boïto, Kreutzer, Mlle Bertin, Radziwill, jusqu'à Spohr, Gounod, Lindpaintner, Ambroise Thomas, Hiller, Rubinstein, jusqu'à Meyerbeer, Mendelssohn, Listz et Schubert, jusqu'à Haydn, jusqu'à Berlioz et Wagner, Schumann et Beethoven.

Nous voici arrivés au plus haut de l'échelle du génie.

Le génie musical ne suffisait pas à l'artiste qui voulait se mesurer avec Gœthe; celui-là devait y joindre une intuition parfaite des conceptions du poëte, il lui fallait s'identifier absolument avec son modèle. Or, les plus violents efforts dans ce sens étaient vains pour qui ne possédait pas cette initiation par don de nature.

C'est ce qui fait que Schumann a surpassé Beethoven dans cette interprétation des créations du maître de Weimar; il est en effet, nous croyons l'avoir démontré, le seul musicien à qui la nature ait départi un génie presque homogène à celui de Gœthe.

Un jour qu'il y avait un dîner prié chez le poëte, Eckermann avait devancé les invités pour s'entretenir avec Gœthe d'un article que Carlyle lui avait consacré dans une revue, article où il exprimait le désir que tout homme instruit lût *Wilhelm Meister*, et en tirât autant de profit et de plaisir que lui-même.

A ces mots, Gœthe attira Eckermann à une fenêtre et lui dit : « Cher enfant, je veux vous faire une confidence qui dès à présent vous aidera à comprendre bien des choses et vous servira toute votre vie. Mes ouvrages ne peuvent pas devenir populaires; celui qui pense le contraire et qui travaille à les rendre populaires est dans l'erreur. Ils ne sont pas écrits pour la masse, mais seulement pour ces hommes qui, voulant et cherchant ce que j'ai voulu et cherché, marchent dans les mêmes voies que moi.... »

Une dame entra alors, qui vint saluer Gœthe

et l'empêcha de continuer. Il en avait dit assez pour dévoiler sa pensée. On se mit à table. Eckermann méditait à part lui les paroles du maître et s'absorbait dans ses réflexions. « Gœthe a raison, pensait-il. Ses œuvres sont pour les natures contemplatives, qui veulent pénétrer sur ses traces dans les profondeurs du monde et de l'humanité. Elles sont pour les êtres passionnés qui demandent aux poëtes de leur faire éprouver toutes les délices et toutes les souffrances du cœur.... Elles sont pour l'artiste parce qu'elles donnent de la clarté à ses pensées et lui enseignent quels sujets ont un sens pour l'art, et par conséquent quels sont ceux qu'il doit traiter et ceux qu'il doit laisser de côté... Ainsi, tous les esprits dévoués à la science, à l'art, seront reçus comme hôtes à la table que garnissent les œuvres de Gœthe, et dans leurs créations se reconnaîtra l'influence de cette source commune de lumière et de vie à laquelle ils auront puisé! »

L'histoire ne tarda pas à confirmer la pensée du maître et les commentaires du disciple, du moins en ce qui concerne la musique, Gœthe ne connut pas l'artiste qui devait donner une

nouvelle vie à ses œuvres préférées, il ne dut même pas entendre prononcer son nom. Il s'éteignit doucement, juste comme Schumann, alors âgé de vingt-deux ans, venait de publier ses premiers essais, de légères compositions pour le piano, et faisait timidement son entrée dans le monde musical.

FIN.

TABLE.

AVANT-PROPOS 3

PREMIÈRE PARTIE.

LE PENSER DE GŒTHE SUR LA MUSIQUE.

CHAP. I. Gœthe et Mendelssohn. Amitié de Gœthe et de Zelter. Séjour que Mendelssohn fit dans la famille de Gœthe en 1830. Séances intimes de musique. Opinions de Gœthe sur Bach et Beethoven. Adieux du jeune compositeur au poëte. 7

CHAP. II. Opinions générales de Gœthe sur les beaux-arts, la musique et le drame musical. Identité d'opinion avec Lamennais. Ses jugements sur *la Flûte enchantée, la Muette de Portici, Moïse, les Deux journées, le Freyschütz* et *Euryante*. Ses prévisions sur la musique de *Faust*. 23

CHAP. III. Soirées musicales dans la maison de Gœthe. Sa théorie sur le travail créateur de l'artiste et du musicien. Son jugement sur la querelle des Bouffons, à propos du *Neveu de Rameau*. Sa rencontre avec Mozart enfant. Son admiration pour l'auteur de *Don Juan*. Sa douleur à la mort de Mozart. 40

CHAP. IV. Voyage de Gœthe en Italie. Les impressions qu'il en rapporta sur la musique dramatique et la musique religieuse. Un aveu à Schiller. 52

DEUXIÈME PARTIE.

LES TRADUCTIONS MUSICALES DES ŒUVRES DE GŒTHE.

PREMIÈRE SÉRIE.

FAUST.

CHAP. I. Le drame original. 65
CHAP. II. Les *Faust* de Joseph Strauss, de G. Lickl, du chevalier de Seyfried, de Bishop, de Charles Eberwein, de Béancourt, du baron de Pellaert, de Schubert, de Mlle Louise Bertin, de Lindpaintner, du prince Radziwill, de Rietz, de Conradin Kreutzer, de L. Gordigiani, de Joseph Grégoir, de Henri Cohen, de Hugh Pierson, de Boïto, de Ferdinand de Roda et de Ed. Lassen. 70
CHAP. III. Les ouvertures de Chrétien Schulz, de Ferd. Hiller et de R. Wagner. La symphonie de Fr. Liszt. Le ballet d'Ad. Adam. 98
CHAP. IV. Le *Faust* de Spohr. 113
CHAP. V. Le *Faust* de Berlioz. 127
CHAP. VI. Le *Faust* de Schumann. 144
CHAP. VII. Le *Faust* de Gounod. 159
CHAP. VIII. Les *Faust* projetés de Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer, Rossini et Boïeldieu. Résumé de la première série. 166

DEUXIÈME SÉRIE.

EGMONT, GŒTZ DE BERLICHINGEN, WERTHER, HERMANN ET DOROTHÉE, POÉSIES, RINALDO, LA PREMIÈRE NUIT DE WALPURGIS.

CHAP. I. L'*Egmont* de Beethoven. 179
CHAP. II. *Gœtz de Berlichingen :* Haydn, Schulz. — *Werther :* Kreutzer, Puccita, Coccia, Gentili. — *Hermann et Dorothée :* Schœnfeld, Schumann. 174
CHAP. III. *Poésies :* Beethoven et Schubert. *Rinaldo,* de Johannes Brahms. 207
CHAP. IV. *La Première Nuit de Walpurgis* de Mendelssohn. 230

TROISIÈME SÉRIE.

WILHELM MEISTER.

CHAP. I. Le roman original. Les mélodies de Beethoven. 249
CHAP. II. La *Mignon* d'Ambroise Thomas. 256
CHAP. III. La *Mignon* de Schubert. 270
CHAP. IV. La *Mignon* de Schumann. 277
CHAP. V. La *Mignon* de Rubinstein. 290
CHAP. VI. Résumé de la troisième série. 299

CONCLUSION. 303

FIN DE LA TABLE.

ML 80 .G59 .J94 C.1
Goethe et la musique
Stanford University Libraries
3 6105 042 405 139

~~MAR 2 1 1996~~

ML
80
.G59
.J94

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305